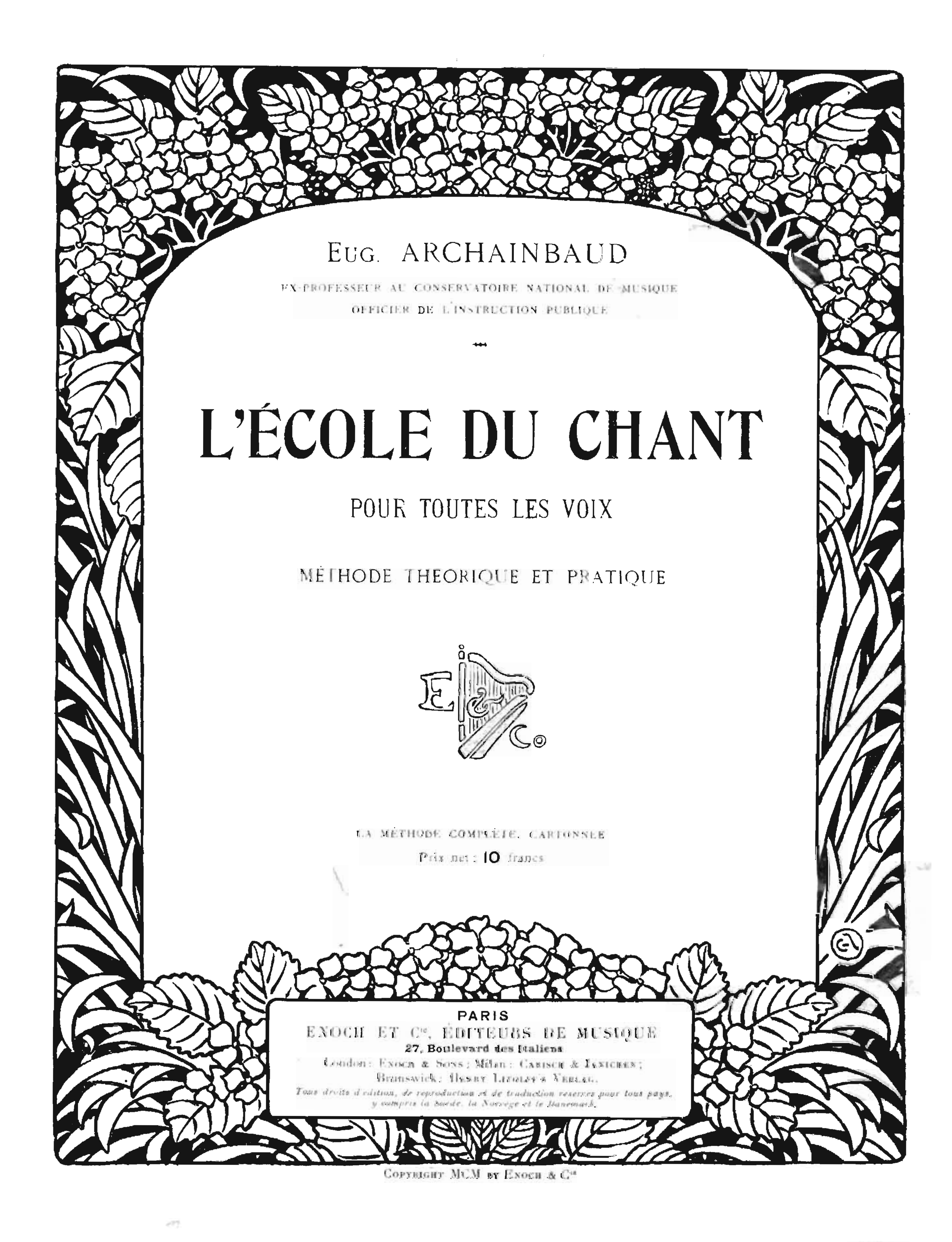


Eug. ARCHAINBAUD

EX-PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE
OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

L'ÉCOLE DU CHANT

POUR TOUTES LES VOIX

MÉTHODE THÉORIQUE ET PRATIQUE

LA MÉTHODE COMPLÈTE, CARTONNÉE
Prix net : 10 francs

PARIS
ENOCH ET Cie, ÉDITEURS DE MUSIQUE
27, Boulevard des Italiens
London: Enoch & Sons; Milan: Carisch & Jänichen;
Brunswick: Henry Litolff's Verlag.

L'ÉCOLE DU CHANT

Pour toutes les voix

EUG. ARCHAINBAUD
EX-PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE
OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

L'ÉCOLE DU CHANT

POUR TOUTES LES VOIX

MÉTHODE THÉORIQUE ET PRATIQUE



LA MÉTHODE COMPLÈTE, CARTONNÉE

Prix net : 10 francs

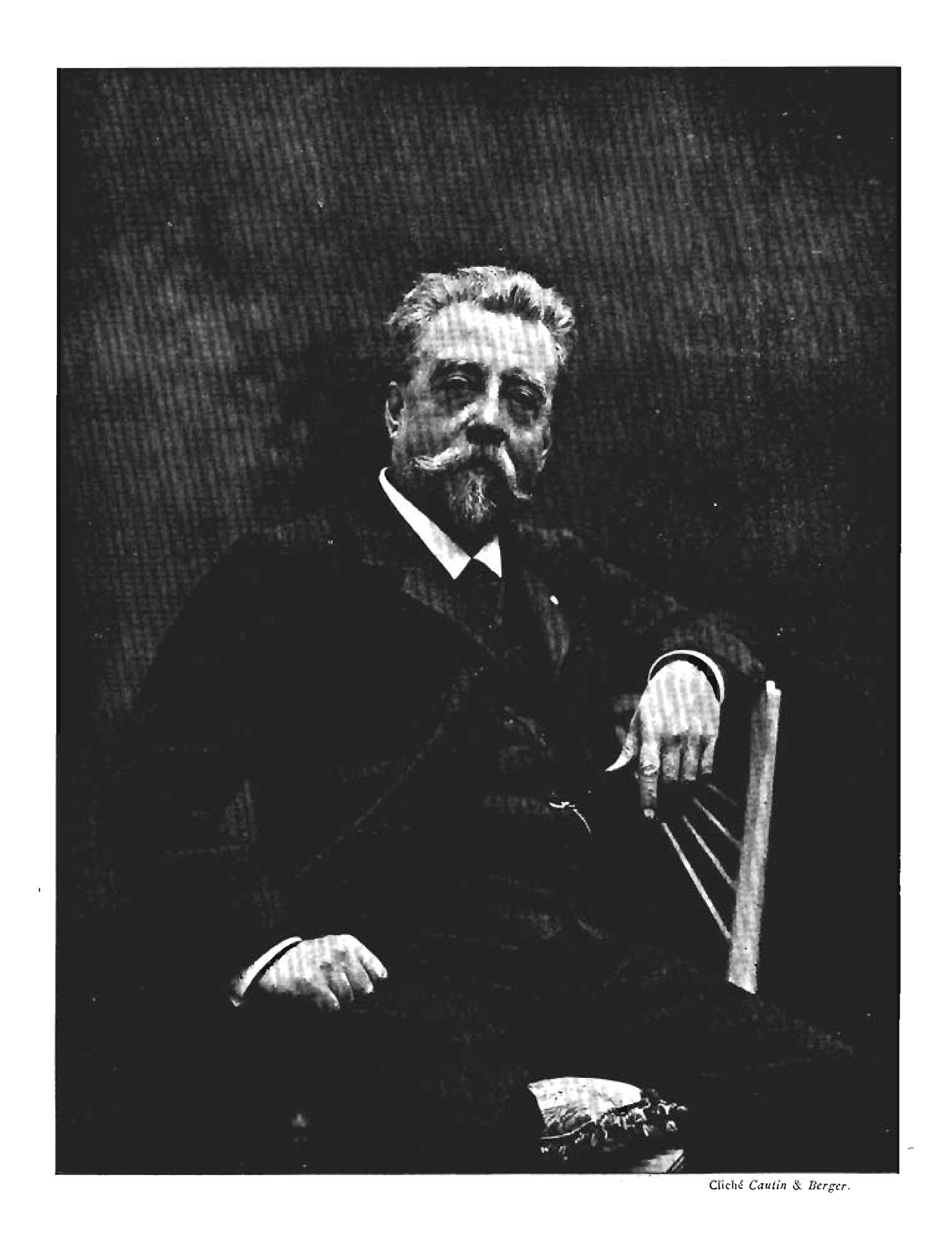
PARIS
ENOCH ET Cie, ÉDITEURS DE MUSIQUE
27, Boulevard des Italiens
London : ENOCH & SONS; Milan : CARISCH & JÄNICHEN
Brunswick : HENRY LITOLFF'S VERLAG

A MON AMI MASSENET,

Membre de l'Institut

TÉMOIGNAGE D'AFFECTION
ET D'ADMIRATION SINCÈRE.

Eugène ARCHAINBAUD.



Cliché *Cautin* & *Berger*.

Eugène ARCHAINBAUD

Lettre d'Approbation de Monsieur *MASSENET*, Membre de l'Institut.

le 4 août 1910.

Mon cher ami,

c'est avec reconnaissance que j'accepte la dédicace du très utile et très intéressant ouvrage que vous publiez aujourd'hui

Les saines théories qu'il renferme, les aperçus nouveaux, la logique des déductions, et le sens artistique avec lequel sont traités les chapitres de l'expression, du sentiment, et du style, en font un livre nécessaire pour tous les maîtres, et indispensable aux élèves par suite de la combinaison qui le rend accessible à toutes les voix

Je n'hésite pas à lui donner mon entière approbation.

Tout à vous.

Massenet

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

DEUXIÈME PARTIE

TROISIÈME PARTIE



Au Lecteur

Cet ouvrage a été composé dans le but de servir à tous les élèves, quel que soit le genre de leur voix. A cet effet, les Exercices qu'il renferme sont écrits dans tous les tons et combinés de manière à exercer les voix basses ou hautes indistinctement.

La manière de procéder est indiquée au chapitre IV, page 8.

Les accompagnements sont assez simples pour que l'élève, n'étant même pas pianiste, puisse les exécuter facilement.

Dans la Ire Partie de l'ouvrage, destinée à l'émission de la voix, j'ai développé une théorie complète, claire, précise et ne laissant subsister dans l'esprit de l'élève aucun doute sur la manière dont il doit diriger ses efforts.

La IIe Partie, qui traite de l'agilité, renferme tout ce qu'il faut savoir pour exécuter les traits les plus difficiles.

Ce ne sont pas de banales formules, mais des séries d'exercices gradués, dont chacun est la conséquence rigoureuse de celui qui précède et de celui qui suit.

L'élève qui les exécutera tous irréprochablement possédera un mécanisme parfait.

La IIIe Partie traite de la manière d'unir d'une façon correcte la parole au chant, avec une irréprochable articulation, une diction pure, du sentiment, de l'expression et du style.

Je serais heureux que cette étude, à laquelle j'ai consacré la plus grande partie de ma vie, fût appréciée par toutes les personnes qui s'occupent de chant : professeurs, élèves, artistes ou amateurs ; j'aurai ainsi contribué à répandre le goût des saines doctrines un peu délaissées aujourd'hui, à éclaircir certains principes restés, jusqu'à présent, un peu obscurs, et, par cela même, aidé au progrès de l'art que j'ai passionnément aimé.

EUG. ARCHAINBAUD.

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE PREMIER

DE LA TENUE

Le chanteur doit avoir une tenue simple et exempte de toute affectation.

Le corps sera droit, d'aplomb, les épaules en arrière, la poitrine ouverte, la tête droite.

On évitera, pendant l'exercice du chant, de plisser le front, de froncer les sourcils, et de remuer les yeux ; en un mot, on ne doit faire aucune grimace.

Ces conditions ne sont pas toujours faciles à remplir, parce que les défauts relatifs à la tenue proviennent quelquefois de la difficulté qu'on éprouve à émettre le son, — certains artistes ne pouvaient chanter qu'en gesticulant, — mais avec de l'attention et quelque persévérance, on arrive parfaitement à vaincre ces résistances.

CHAPITRE II

OUVERTURE DE LA BOUCHE

L'ouverture de la bouche doit être moyenne, suffisante, sans exagération ni raideur, particulièrement aux coins des lèvres, qui doivent conserver toujours leur mollesse naturelle.

Au reste, cette ouverture sera relative à la conformation particulière de chaque individu et telle, qu'elle permette à la voix de sonner entière et avec une bonne qualité.

Il va sans dire que si une ouverture insuffisante ne permet pas à la voix de sortir, une ouverture exagérée, qui n'enfermerait plus le souffle dans la cavité buccale, enlèverait à celle-ci toutes ses qualités résonnantes.

L'expérience d'un bon maître, chanteur habile, est ici d'un secours inappréciable.

La langue sera tenue aplatie et touchant légèrement les dents inférieures.

CHAPITRE III

RESPIRATION

La respiration ordinaire doit être de moyenne ampleur.

On doit la prendre, dans les exercices, lentement et sans bruit.

On évitera de soulever les épaules.

Ces simples principes sont absolument suffisants pour commencer à étudier ; mais aujourd'hui on s'est tellement occupé de divers systèmes de respiration, que je crois utile à la sécurité et à l'instruction de mes lecteurs de leur faire connaître les raisons qui, en déterminant mes convictions personnelles sur ce sujet, m'ont décidé à m'en tenir aux simples règles exposées ci-dessus.

Posons d'abord en principe que les mouvements des organes de la respiration et de l'expiration doivent être sous la dépendance absolue de la volonté du chanteur, et examinons maintenant la respiration naturelle.

Quand l'enfant naît, si, pour une cause quelconque, l'air n'entrait pas dans ses poumons, la mort serait instantanée ; mais l'air y pénétrant immédiatement, tous les organes appelés à concourir à l'acte respiratoire entrent en mouvement.

L'air est donc ici le véritable moteur, puisque sans lui ces organes ne fonctionneraient pas.

Leur mécanisme agit donc d'une manière *passive*.

Ce mécanisme est connu de tout le monde ; l'air pénétrant par l'ouverture du larynx est conduit par la trachée et les bronches dans les poumons ; ceux-ci, en se dilatant, augmentent la capacité thoracique, et le diaphragme s'abaisse.

L'inverse se produit immédiatement ; les poumons ne pouvant conserver l'air qu'ils ont aspiré, le diaphragme remonte, le thorax reprend sa position première, les poumons se dégonflent, et l'air est expiré par les bronches, la trachée et l'ouverture du larynx. C'est la respiration et l'expiration naturelles; c'est ainsi que l'homme respirera et expirera toute sa vie. Mais il est indispensable de remarquer que jusqu'ici les mouvements qui accompagnent l'aspiration et l'expiration, se produisent *passivement*, c'est-à-dire que la volonté n'y joue aucun rôle.

Mais cette respiration, qui suffit à entretenir la vie, serait absolument insuffisante pour chanter. Celui qui aurait la prétention de s'en contenter ressemblerait à un homme qui voudrait briser un obstacle sans contracter ses muscles.

L'exercice du chant exige des respirations plus amples, et c'est alors qu'apparaît le rôle de *la volonté*.

L'air devant être aspiré en plus grande quantité, il est indispensable que le jeu des organes soit beaucoup plus accentué ; il ne s'agit plus de laisser seulement entrer l'air dans les poumons, il faut l'y attirer dans des proportions *voulues*. A ce moment, les muscles, dont le jeu était peu apparent, fonctionnent de par la volonté d'une manière beaucoup plus prononcée.

Les inspirateurs, agissant sur le thorax et les poumons à la manière d'un soufflet, attirent une grande quantité d'air et agrandissent d'autant le diamètre de la poitrine, pendant que le diaphragme descend.

Nous voici loin du point de départ, puisque nous substituons à la *passivité*, *la volonté et l'action*.

Dans l'aspiration portée à ses dernières limites, les épaules même entrent en mouvement, ce qui est inutile et doit être proscrit de l'étude du chant, une bonne respiration normale pouvant suffire dans tous les cas ; mais le fait existe.

Il est bon de remarquer que les mouvements du diaphragme *suivent* ceux des poumons, mais ne les *commandent pas* — la fonction de ce muscle reste donc *passive*.

Manuel Garcia, dans sa grande méthode, s'exprime ainsi sur la manière dont le chanteur doit respirer : « Pour inspirer facilement, ayez la tête droite, les épaules effacées sans raideur et la poitrine libre ; soulevez la poitrine par un mouvement lent et régulier et rentrez le creux de l'estomac. Dès l'instant où vous commencerez à exécuter ces deux mouvements, les poumons iront se dilatant jusqu'à ce qu'ils soient remplis d'air. » Ces principes, qui ont été ceux des plus grands chanteurs connus, sont contestés aujourd'hui par un certain nombre d'artistes, au nom d'une physiologie que Manuel Garcia connaissait beaucoup mieux que la plupart d'entre eux.

Ayant sur moi-même expérimenté le système qu'ils préconisent, je puis en expliquer le mécanisme au lecteur.

Je ne commettrai pas la niaiserie de les accuser de faire respirer *du ventre ;* de pareilles balivernes ne sauraient trouver place ici : je me contenterai d'exposer le système dans toute son exagération.

Se basant sur ce que les poumons sont à leur partie inférieure plus larges qu'à leur partie supérieure, ils concluent que l'air n'a pas besoin de pénétrer dans le haut du poumon et, pour l'en empêcher, certains d'entre eux vont jusqu'à exercer de fortes compressions sur la partie supérieure de la poitrine. Ce n'est pas tout. Sachant comme tout le monde que dans l'aspiration le diaphragme s'abaisse, ils basent tout sur cet abaissement et vont jusqu'à proscrire les mouvements de la partie inférieure du thorax pendant l'aspiration ; pourvu que le diaphragme s'abaisse et que le ventre se gonfle, cela leur suffit. Le jeu naturel des muscles de la poitrine est ainsi neutralisé ou tout au moins atténué.

Repoussant le mouvement d'élévation de la partie inférieure du thorax, ils proscrivent naturellement le mouvement rentrant du creux de l'estomac qui en est la conséquence naturelle.

Comme je l'ai dit plus haut, j'ai assisté à ces expériences, je les ai pratiquées sur moi-même à mes risques et périls et je n'hésite pas à déclarer que ces errements sont non seulement illogiques, mais aussi dangereux pour la vie que *pour la voix*.

Ce n'est pas seulement l'aspiration qui est faussée par ces principes, mais, ce qui est plus grave encore au point de vue vocal, *l'expiration:* car, l'inertie forcée des muscles thoraciques, qui sont les vrais conducteurs et régulateurs du souffle, met le chanteur dans l'impossibilité de diriger l'expiration. Il ne peut plus, dans ces conditions, que heurter des sons *qu'il ne saurait contenir*, puisqu'il a, dans une certaine mesure, paralysé le jeu *des seuls organes* qui rendent possible la direction du souffle, se plaçant ainsi en contradiction flagrante avec le principe incontestable que la respiration et l'expiration du chanteur doivent être sous la dépendance absolue de *sa volonté*.

CHAPITRE IV

I

ATTAQUE (OU ÉMISSION)

Pour émettre la voix d'une manière correcte il faut, après avoir scrupuleusement observé ce qui a été dit précédemment et lorsque les poumons sont munis d'une suffisante quantité d'air, retenir un moment sa respiration, le temps seulement de fixer dans l'oreille et de préparer l'intonation qu'on va prendre, puis chasser *à la fois et le souffle et le son,* franchement mais sans effort, en ayant soin que chaque parcelle d'air dépensé soit représentée par une quantité de son analogue, ce qui n'aurait pas lieu si le souffle s'échappait avant l'intonation.

Le son sera attaqué juste et sans jamais traîner pour arriver à la note.

Après avoir lu ce chapitre *en entier*, l'élève pourra commencer l'étude des exercices 1 et 2, surtout s'il est guidé par un bon maître.

Mais il devra en même temps lire les chapitres suivants, afin d'avoir au plus vite une idée générale de tout ce qui est relatif à l'émission de la voix.

De même que pour la respiration, plusieurs systèmes ont été mis en avant à ce sujet par différents maîtres. Cela s'explique : la respiration et l'émission ont une telle importance dans l'étude du chant, qu'il est bien naturel que de sérieux artistes s'en soient préoccupés.

Je dois examiner cette question sous ses différents aspects.

Le son peut être attaqué de trois manières différentes.

La première consiste à donner la note en la faisant précéder d'une légère expiration, comme dans l'*h* dite aspirée.

Ce système, employé par de célèbres chanteurs, a rencontré de nombreux détracteurs ; ceux-ci reprochent à cette émission la légère déperdition d'air qui se produit avant l'attaque de la note.

L'inconvénient n'est pas aussi grave qu'ils veulent bien le dire, car, lorsqu'on chante avec des paroles, toutes les fois qu'un mot commence par une sifflante comme l'*s*, le *c* doux, le *z*, l'*f*, le *v*, le *g* doux, le *j* et l'*h* aspirée, qui toutes comportent une petite déperdition d'air avant l'attaque de la note, je ne sache pas que l'émission soit pour cela défectueuse.

La critique est donc au moins exagérée.

On reproche encore à ce système d'exposer l'élève à faire entendre avant l'émission de la note un portamento. Cette objection n'est point fondée. Tous les artistes qui ont chanté ainsi ont attaqué la note juste, l'ont fait attaquer juste à leurs élèves, et tous les maîtres savent qu'il en doit être ainsi.

Frappé des susdites critiques, M. Manuel Garcia a préconisé un procédé pour éviter les soi-disant inconvénients du système.

C'est la seconde manière d'émettre la voix.

J'en emprunte la définition à son auteur :

« Quand les poumons seront pleins d'air, attaquez les sons très nettement par un petit coup sec de la glotte.

« Il faut préparer ce coup de la glotte en la fermant, ce qui arrête et accumule momentanément l'air

à ce passage; puis, comme s'il s'opérait une rupture au moyen d'une détente, on l'ouvre par un coup sec et vigoureux (plus rien du petit coup sec) semblable à l'action des lèvres prononçant énergiquement le *p*. Ce coup de gosier ressemble aussi à l'action de l'arcade palatine exécutant le mouvement nécessaire pour articuler la lettre *k*. »

C'est la théorie de l'effort.

Essayez de briser un obstacle quelconque, immédiatement votre gosier se contractera de cette façon.

L'auteur donne à cette manière d'émettre la voix le nom de *coup de glotte*. Mais tous les sons qu'une voix peut produire étant engendrés par la glotte, ils ne peuvent s'émettre que par un *coup de glotte*; il n'y a donc ici qu'une manière particulière de donner *ce coup*.

L'expression *coup de la glotte* peut être appliquée à toute émission de son.

Cette attaque a, selon moi, le grave défaut d'être *une invention*. Dans l'étude des phénomènes naturels il ne faut rein inventer ; on doit observer la nature, la connaître à fond s'il se peut et favoriser par cette connaissance son développement naturel, ce qui est la grande science ; il n'y faut rien mettre de soi.

Le système a d'autres inconvénients.

L'accumulation de l'air contre la glotte fermée, avant l'émission du son, constitue dans l'attaque un double mouvement qui est inutile et qui ne permet pas les attaques rapides ; cette accumulation donne à l'émission une très grande dureté, même quand elle est atténuée, ainsi que le recommande l'auteur dans certains cas ; ce n'est pas parce qu'on l'exécutera piano que le mécanisme en sera changé. Cette attaque communique au son une grande sécheresse et lui enlève son élasticité.

Faut-il ajouter qu'elle est on ne peut plus désagréable à l'oreille? Cela s'entend, et l'auteur le sentait si bien, qu'il recommande souvent de l'atténuer.

Et que devient l'application du principe lorsque l'on doit chanter avec des paroles et rencontrer à chaque instant, comme je l'ai dit plus haut, des mots qui, commençant par des consonnes, sont en opposition constante avec le principe; et qu'est-ce qu'un principe qui doit être constamment modifié dans l'application, sinon une invention arbitraire ?

Pour corroborer mon opinion sur ce système d'émission, je ne puis mieux terminer qu'en citant ce passage d'un grand artiste, M. C. Battaille, qui fut lui-même élève de Garcia, et qui, dans son livre sur *l'Enseignement du Chant*, s'exprime ainsi :

« Le laryngoscope m'a démontré avec quelle difficulté le larynx se prêtait aux attaques de son brusques et sèches, aussi ne puis-je admettre au début des études l'emploi du procédé appelé : *Coup de glotte*. »

Pour la troisième manière de prendre le son, celle que je crois exempte de tous les inconvénients précités, se reporter aux principes énoncés au commencement de ce chapitre.

Ce système permet d'attaquer la note juste, fort ou piano, absolument instantanée, sans aucune déperdition de souffle avant l'émission de la note, sans accumulation d'air contre la glotte fermée et par conséquent sans dureté.

MANIÈRE DE SE SERVIR DES EXERCICES DE CETTE MÉTHODE

Quelle que soit la voix de l'élève et quelle que soit la forme de l'exercice, on commencera toujours par la note la plus basse qu'on puisse timbrer sans effort, pour s'arrêter à la note la plus haute qu'on puisse donner de même et redescendre s'il y a lieu.

Par exemple : pour l'exercice n° 1. Si c'est une basse, l'élève commencera l'exercice dans le ton de *la bémol* et pourra s'arrêter au ton de *ré bémol* (mesures 35 et 36), puis reprendre au ton de *do* (mesures 65 et 66) jusqu'à la fin.

Si c'est un mezzo ou un baryton, il pourra commencer au ton de *do* (9ᵉ et 10ᵉ mesures) pour monter jusqu'au ton de *mi* (mesures 41 et 42), puis reprendre au ton de *mi bémol* (mesures 59 et 60) et redescendre jusqu'à la note par laquelle il aura commencé.

EXERCICE Ier

Pour ce premier exercice, on ne demandera à l'élève aucune nuance ; il s'agit ici simplement d'émettre la voix avec franchise et en soutenant un peu les sons.

La progression harmonique suivante n'a pour objet que de fournir à l'élève, si peu pianiste qu'il soit, (et quelle que soit sa voix), une formule élémentaire pour moduler par demi-tons en montant ou en descendant et de soutenir ses intonations ; mais la marche suivante n° 2 est préférable, l'ascension continue par demi-tons pouvant être fatiguante pour les jeunes voix.

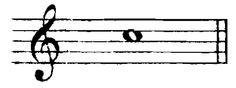




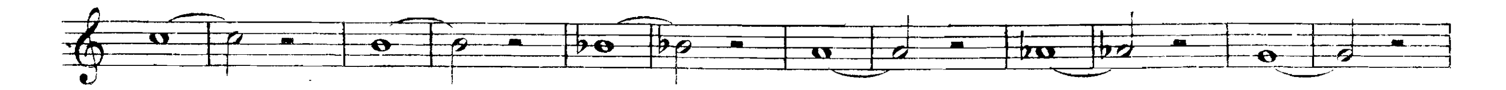
EXERCICE II

I

On prendra un son du médium de la voix se timbrant naturellement et sans effort. — Je suppose *ut* si c'est un ténor.



Puis on descendra par demi-tons (en se servant de l'accompagnement du n° 1) jusqu'à la note dont l'élève pourra facilement reprendre l'octave supérieure.



Arrivé ici, on attaquera le sol à l'octave et l'on redescendra ainsi qu'il suit :



de cette manière tous les sons de la voix se trouvent exercés, ce qui est indispensable, sans que l'élève ait été exposé à détruire l'équilibre de son organe en appuyant avec trop de persistance sur une partie quelconque de l'étendue. C'est là ce qu'il faut éviter, quelle que soit la marche adoptée.

A la fin des sons, l'élève évitera de laisser tomber bruyamment ce qui lui reste de souffle dans les poumons.

II

Certains élèves attaquent le son naturellement et très correctement ; d'autres, au contraire, éprouvent un certain embarras pour émettre la note en observant toutes les conditions exigées plus haut.

Pour ces derniers je conseille l'exercice suivant n° 3, qui du reste est excellent dans tous les cas.

Les croches qui précèdent la note tenue doivent être séparées les unes des autres par un petit arrêt de la respiration, mais sans aspirer à nouveau pour chacune d'elles.

Il est rare qu'à la deuxième ou troisième attaque la note ne sorte pas parfaitement nette, avec un mécanisme très pur.

EXERCICE III



Il est inutile d'indiquer une nouvelle formule d'accompagnement pour cet exercice ; la précédente peut servir et, dans la plupart des cas, il suffit de le faire sur quelques notes pour obtenir le résultat désiré.

On pourra se servir pour monter ou descendre des mêmes accords que pour les exercices précédents.

CHAPITRE V

I

REGISTRES

On appelle *registre* une suite de sons produits par le même principe mécanique et conséquemment homogènes.

Les hommes et les femmes possèdent, en général, la faculté de faire entendre deux sortes de sons (ou registres) auxquels on a donné les noms de *sons de poitrine* et *sons de tête*.

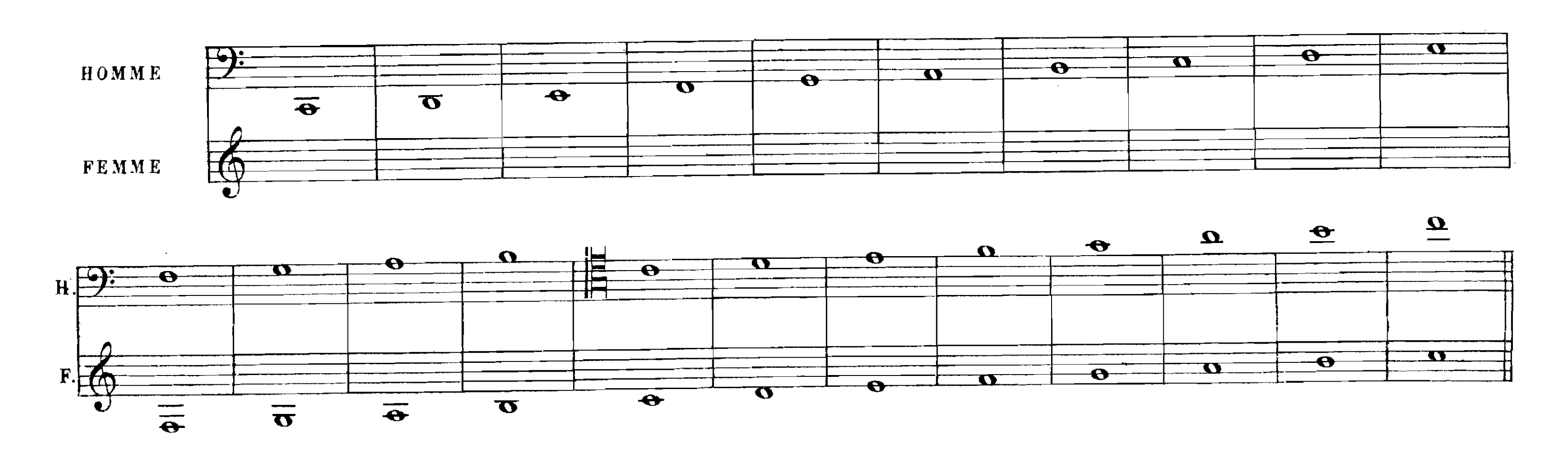
Le son de tête est naturel à la femme.

Le son de poitrine est la voix naturelle de l'homme. Néanmoins, ces deux voix ou registres peuvent être obtenus par un homme comme par une femme dans certaines conditions qui seront développées dans les paragraphes suivants.

II

VOIX DE POITRINE

Le registre de poitrine dans son ensemble peut embrasser l'étendue suivante :



Très peu de voix atteignent les extrémités de cette classification. Cependant certains ténors ont dépassé l'*ut* naturel en haut et quelques basses ont pu descendre plus bas que l'*ut* grave.

Ainsi qu'on le voit par ce tableau, la voix de poitrine chez l'homme peut fournir trois octaves d'étendue, tandis que la voix de femme ne peut faire entendre dans ce même registre qu'une étendue bien plus restreinte.

J'examinerai plus loin les différences qui existent entre la voix de tête chez l'homme et chez la femme ; pour le moment, et pour ne pas abandonner *la voix de poitrine*, je vais passer aux divisions ou aux différents caractères qu'elle affecte chez l'homme.

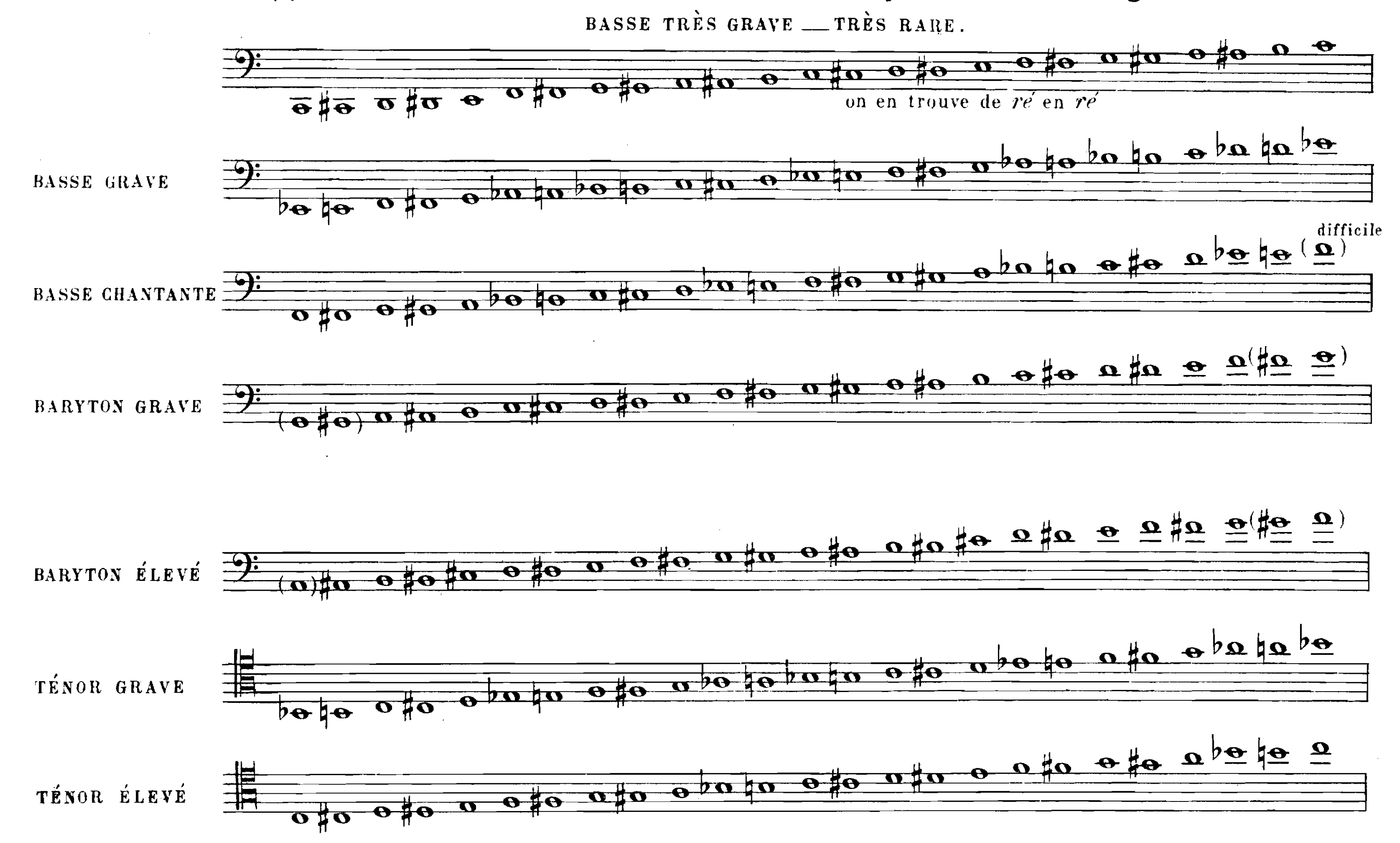
III

VOIX DE POITRINE (HOMMES)

Si chez l'homme l'étendue générale de la voix de poitrine est grande, celle de chaque individu en particulier est souvent bien petite.

Les voix d'hommes de deux octaves sont très rares, le plus souvent elles ne dépassent pas une douzième et même ne l'atteignent point.

Le volume de la voix, son étendue, c'est-à-dire la place qu'elle peut occuper dans l'échelle musicale, et aussi sa tessiture (1), ont donné lieu aux dénominations suivantes pour les différents genres de voix.



Je donne ici toute l'étendue possible à chaque genre de voix.

Ainsi considérées, les voix sont faibles dans le bas et pénibles dans le haut.

IV

VOIX DE POITRINE (FEMMES)

Il ne faut pas perdre de vue que la voix de poitrine appartient particulièrement à l'homme, et que, si la plupart des femmes peuvent s'en servir avec succès, aucune d'elles ne pourrait l'employer continuellement.

L'étendue de ce registre étant beaucoup plus limitée chez la femme que chez l'homme, la classification qu'on en peut faire est aussi moins complète.

(1) On appelle tessiture l'étendue moyenne de la voix sur laquelle un chanteur peut s'exercer continuellement sans aucune fatigue et dont le timbre est naturel.

On divise les voix de femmes en soprani, mezzo soprani et contralti.

Les voix de contralti, fort rares et malheureusement délaissées aujourd'hui (du moins au théâtre), peuvent faire entendre en voix de poitrine l'étendue suivante :

(il y en a de plus graves)

qui correspond dans la voix de l'homme à celle-ci :

BASSE CHANTANTE

Il y a des contralti qui peuvent étendre plus haut la voix de poitrine ; certains maîtres ont même avancé que la voix de contralto comportait *naturellement* des notes de poitrine plus aiguës que la voix de soprano, mais le fait n'est pas constant et je crois que l'étendue ci-dessus indiquée est ordinaire.

On entend, à la vérité, des chanteuses, quelle que soit leur voix du reste, qui donnent avec force des sons de poitrine en dehors de ces limites, mais cela pour masquer, la plupart du temps, un médium insuffisant ou altéré et pour trouver une plus grande sonorité dans un vaste espace. Tout ceci conduit à la ruine de la voix naturelle.

V

Il est impossible de préciser l'étendue de voix de poitrine que peut faire entendre chaque voix de femme en particulier, car ce registre comporte de grandes variétés. Certains soprani n'ont pas du tout de voix de poitrine (il est vrai que c'est exceptionnel), d'autres peuvent en faire entendre deux ou trois notes, quelquefois même, mais rarement, une octave (1).

SOPRANO



étendue qui correspond à celle-ci dans la voix de l'homme.

TÉNOR

Dans les voix de mezzo et de contralto, l'étendue de ce registre est aussi très variable. On rencontre des contralti qui montent en voix de poitrine plus facilement que certains mezzo soprani ; d'autres fois des soprani aigus qui descendent très bas, comme si la nature avait placé dans un seul larynx une voix de tête de soprano et une voix de poitrine de baryton.

Les deux exemples qui précèdent sont aussi étendus que possible, ne sont placés ici que pour montrer l'aspect général de la voix de poitrine chez la femme, et la comparer à la voix de poitrine chez l'homme.

Dans les exercices, on limitera le soprano au *fa*,



sans même l'exiger en voix de poitrine s'il y était rebelle, car en aucun cas on ne doit forcer la voix.

On calculera d'après cette donnée pour les voix plus graves, qui ne devront jamais être poussées plus loin que leurs limites naturelles.

(1) Ce n'est pas une qualité, mais il faut enregistrer le fait.

VI

Pour faire étudier à une femme l'émission de la voix de poitrine, on prendra un son dans le médium de ce registre ; par exemple la note *ré*.

Si cette note ne peut sortir qu'en voix de tête, on descendra par demi-tons jusqu'à ce qu'on en trouve une qui sonne naturellement, ce qui souvent ne se produit qu'à l'extrémité grave ; ce premier son obtenu, on remontera par demi-tons avec ce même registre jusqu'à la dernière note facile, sans dépasser toutefois le *fa*,

à moins qu'on n'ait affaire à une de ces voix tout exceptionnelles dont j'ai parlé au précédent chapitre, mais en aucun cas on ne devra tolérer l'effort.

Il arrive quelquefois que l'élève ne peut en commençant faire entendre aucun son de poitrine à cause du manque d'habitude. Il faut dans ce cas rester constamment dans le grave et exiger des attaques vigoureuses, en donnant au fond de la bouche une ouverture un peu élargie.

Les sons supérieurs sont quelquefois difficiles, par la seule raison qu'ils n'ont jamais été donnés qu'en voix de tête. Pour les aider à sortir, si le maître le juge nécessaire, on fera avec fruit l'exercice suivant :

EXERCICE IV

DÉVELOPPEMENT DE LA VOIX DE POITRINE (FEMMES)



VII

Pour cet exercice on devra, après avoir émis la première note en voix de poitrine, traîner vigoureusement la voix jusqu'à la seconde note, en conservant le même timbre. Je l'ai écrit en commençant par la note *sol* mais naturellement on devra, selon le genre de voix, commencer un ou deux degrés plus haut.

De bons exemples donnés par le professeur seront ici fort utiles à l'élève, car il est fort difficile, sinon impossible, de donner par la seule description l'idée d'un timbre dont on ne posséderait pas le premier rudiment.

Si le registre de poitrine était rebelle à tous ces essais, il faudrait y renoncer et étudier avec la voix de tête dans toute l'étendue.

Les personnes qui se trouvent dans ce dernier cas ont du reste, pour l'ordinaire, les notes basses de tête assez fortes.

On pourra cependant essayer de temps à autre de revenir à l'étude de la voix de poitrine jusqu'à ce qu'il soit avéré qu'elle ne sortira jamais, ce qui d'ailleurs est assez rare.

CHAPITRE VI

I

VOIX DE TÊTE (FEMMES)

Le registre de tête, chez la femme, embrasse dans sa totalité l'étendue suivante :

Correspondant chez l'homme à

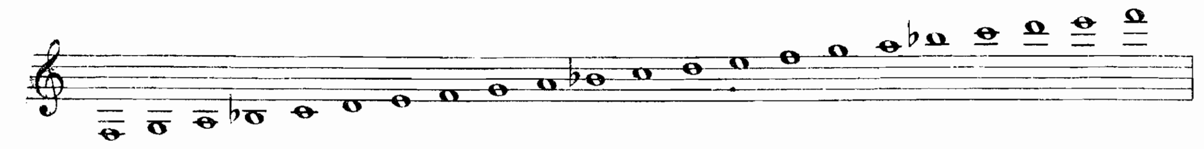
poitrine

Certaines voix de femmes peuvent descendre davantage, mais ces notes extrêmes sont tellement faibles que la voix de poitrine les remplace avantageusement.

Quelques soprani dépassent le *ré* aigu ; plusieurs chanteuses connues ont fréquemment atteint le *fa* dans des traits lancés ou piqués.

Donc, la voix de tête de la femme peut, dans sa plus grande étendue, parcourir deux octaves et demie.

Si l'on y ajoute le registre de poitrine, qui est d'un emploi presque continuel et indispensable pour les voix graves, on arrive à l'étendue suivante :

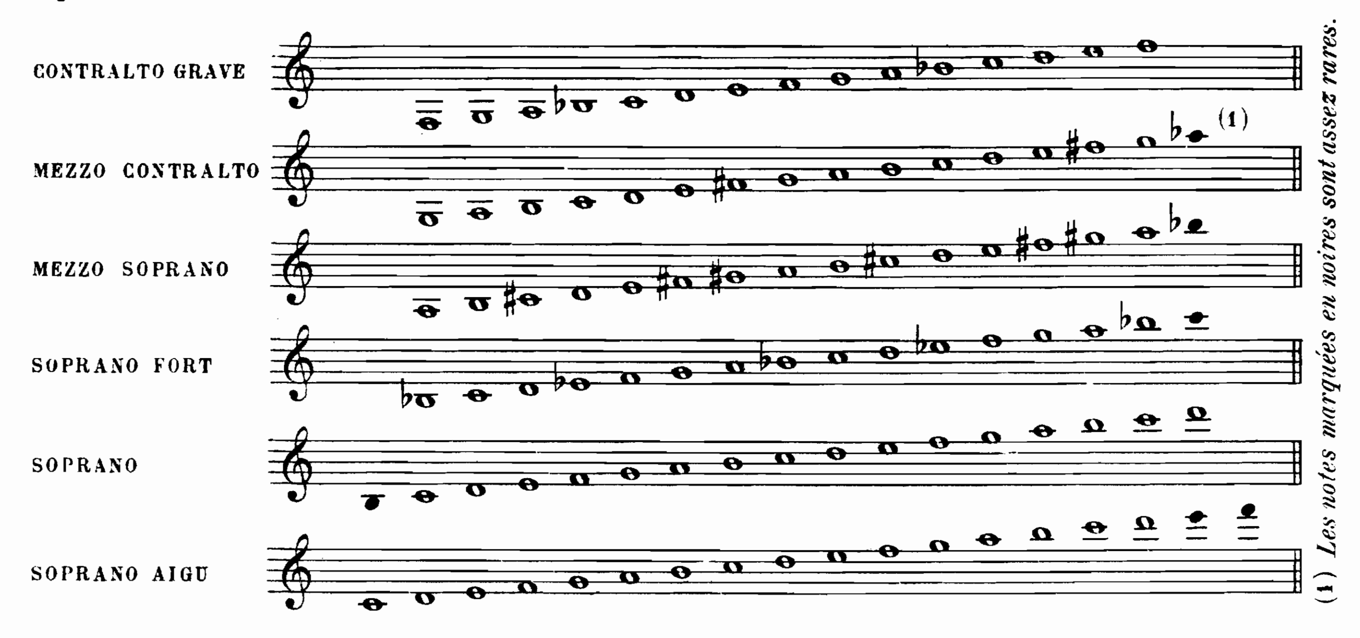


c'est-à-dire trois octaves.

II

Ces trois octaves se subdivisent ainsi qu'il suit, selon le volume, l'étendue et le caractère de chaque voix en particulier.

Exemple :



L'étendue que je donne ici à chaque genre de voix est celle des voix théâtrales, qui doivent être fortes et longues, mais il en existe beaucoup d'intermédiaires qui peuvent avoir des qualités diverses et dont on peut tirer un très bon parti.

III

Jusqu'ici l'élève femme devra continuer l'étude des quatre premiers exercices.

Mais il sera indispensable de lire en même temps les chapitres suivants, afin de ne rien ignorer de ce qui a rapport à l'émission de la voix.

Nous ne nous arrêtons pas encore d'une manière particulière à la qualité du son; il suffit pour le moment de donner sa voix d'une manière franche et correcte.

IV

VOIX DE TÊTE (HOMMES)

L'homme dans son enfance chante en voix de tête, mais après l'époque de la mue, de quatorze à seize ans environ, sa voix baisse d'une octave ; le son de poitrine devient sa voix ordinaire, et il ne conserve pas toujours la faculté d'émettre des sons de tête. Quelques chanteurs cependant ont ce privilège; j'en ai entendu qui avaient conservé une voix de femme complète et qui pouvaient chanter en voix de tête des airs entiers. Le fait est assez rare. Cependant ces voix sont les seules qui méritent la dénomination de voix de tête réelles; non pas seulement parce qu'elles sont très étendues, mais parce qu'elles entrent réellement et complètement dans un registre tout différent du registre de poitrine, ce qui n'a pas lieu avec autant de franchise pour les voix incomplètes.

Pour les exercer, on n'a qu'à suivre exactement les mêmes principes que pour la voix de femme.

Quant aux autres, leur étendue limitée, leur faiblesse, leur qualité douteuse, permettent difficilement de les classer, et c'est malheureusement le plus grand nombre.

La physiologie ne nous a pas, jusqu'ici, démontré d'une manière certaine, à quelle différence de mécanisme on doit la différence entre les registres de poitrine et de tête, et jusqu'à ce que ce point capital soit éclairci, nous sommes obligés de nous en rapporter à l'expérience résultant des observations de chaque jour, pour obtenir quelque perfectionnement chez les élèves que la nature n'a pas doués d'une voix de tête réelle et complète.

Mes observations personnelles m'ont conduit à penser que la voix de tête chez l'homme est sous la dépendance de la qualité de sa voix de poitrine ; sans avoir l'audace de donner des règles positives à cet égard, je puis affirmer que j'ai rencontré des chanteurs dont la voix de tête s'est singulièrement étendue et améliorée sous le rapport de la qualité, sans aucun exercice, mais seulement après que la voix de poitrine a été correctement et solidement émise, et d'autres, dont la voix de tête a disparu complètement à la suite du travail de la voix de poitrine.

J'en conclus, non pas que la voix de poitrine est destructive de la voix de tête, comme on le pense généralement, mais que la production de ce dernier registre peut être gênée ou favorisée par une manière bonne ou mauvaise d'émettre la voix de poitrine.

Ce qui est certain, c'est que nous avons des chanteurs dont la voix de poitrine est fort belle, très étendue, et qui possèdent en même temps une très bonne voix de tête. En ce cas on ne saurait dire que l'une ait nui à l'autre.

CHAPITRE VII

VOIX MIXTE

Il me reste à parler d'une modification de la voix de l'homme, à laquelle certaines personnes donnent une importance un peu exagérée, mais qui doit néanmoins être analysée ici, puisque l'étude du chant doit comprendre tous les effets que l'organe vocal peut produire.

Arrivé à la hauteur où les notes de poitrine commencent à devenir un peu difficiles, si le chanteur abandonne brusquement toute contraction des cordes vocales, la voix de poitrine tombe complètement, mais en laissant toutefois subsister dans la cavité buccale une faible résonnance presque sans timbre, mais qui, particulièrement chez les ténors, peut donner le change en faisant croire à l'adoucissement du son de poitrine. Les chanteurs ont donné à ce genre de résonnance le nom de *voix mixte*.

On ne saurait lui en donner un mieux approprié, car, en effet, ce son n'est ni un son de poitrine ni un son de tête ; aussi, tout en reconnaissant qu'un chanteur adroit peut, dans certains cas dont nous parlerons plus loin, tirer parti de cette résonnance, nous n'hésitons pas à déclarer qu'elle doit être considérée comme exceptionnelle et que son emploi non judicieux peut être dangereux pour le développement normal de la voix.

Son mécanisme est à la fois contraire au principe de contraction des cordes vocales, qui engendre la voix de poitrine, et au développement de la voix de tête, car il n'est pas le résultat d'un changement de registre radical.

Lorsqu'en émettant cette voix on se sert de la voyelle *i* ou de la voyelle *u*, la résonnance buccale s'accentue davantage et la qualité de ce son se rapproche beaucoup de la voix de tête.

C'est le procédé employé par les chanteurs qui, ne pouvant changer de registre, veulent faire croire à l'existence d'une voix de tête absente ; le moyen fait quelquefois illusion à la condition de ne pas abandonner les voyelles *i* et *u*, ou autres analogues, mais ces sons sont toujours faibles et ce n'est pas là de la voix de tête, car le changement de registre ne s'effectue pas en réalité.

Pour passer de la voix de poitrine à la voix de tête, un changement complet dans le système de production du son est indispensable. *Il faut changer d'instrument.*

CHAPITRE VIII

I

QUALITÉ DU SON

Pour l'intelligence des études qui ont rapport à la qualité du son, il est indispensable de se pénétrer du principe suivant :

La voix est un instrument, qui, de même que tous les instruments, a une qualité de son qui lui est propre, et, bien que nous soyons obligés de nous servir des voyelles comme points de comparaison entre les diverses qualités que peut revêtir un son, et, qu'en outre, ces voyelles nous soient souvent d'un grand secours pour obtenir telle ou telle modification de la voix, il faut se rappeler qu'aucune d'elles ne représente d'une manière absolue le *son propre de l'instrument*, et que, bien loin de se faire l'esclave d'une voyelle désignée à l'avance et de laquelle il ne saurait plus se passer, le chanteur, dont la voix sera correctement émise, devra faire entrer toutes les voyelles dans la sonorité normale de sa voix ; ce qui du reste est le seul moyen de prononcer en chantant avec indépendance et exactitude. Une voix qui n'est pas libre dans son émission ne peut rien prononcer.

II

Posons d'abord en principe que la voix du chanteur doit être *franche, pleine* et *éclatante*.

Bien qu'une voix correctement émise offre entre tous les sons qui la composent une égalité parfaite, on peut, néanmoins, diviser l'ensemble de l'organe en trois parties distinctes. Le grave, le médium et l'aigu. Il faut éviter de confondre l'égalité avec l'homogénéité. Le mot homogène veut dire : de même nature. Or, dans une voix d'homme par exemple, tous les sons étant de poitrine et par conséquent engendrés par le même principe, ils sont naturellement homogènes, mais, malgré cela, une émission défectueuse, le rapprochement de sons dont les uns sont trop éclatants et les autres trop couverts, les uns faibles et les autres forts, etc., sont autant de causes qui, détruisant l'égalité du clavier, donnent l'impression d'un manque réel d'homogénéité.

Pour obtenir une bonne qualité de son dans la partie inférieure de sa voix, l'élève (homme) se servira de la voyelle *a*.

Le son de cette voyelle tiendra le milieu entre l'*a* tel qu'on le prononce dans les mots : ami, fat, et celui du mot âme.

Le premier serait grêle et aigu et manquerait de plénitude ; le second serait sourd et terne, il manquerait de timbre.

Cette voyelle une fois fixée, on pourra émettre la partie grave de la voix.

On remarquera alors qu'en s'élevant avec cette voyelle le son deviendra, par degré, un peu mince.

Cet inconvénient sera le signal de la nécessité d'une petite modification dans l'émission, pour obtenir une sonorité égale.

Au moment où le son devient sensiblement plus mince que les précédents, il convient de mélanger l'*a* d'un *o* extrêmement clair, tel qu'on l'emploie dans les mots : homme, flotte — ne pas le confondre avec l'*o* du mot côte, qui donnerait un résultat tout opposé. Ce mélange d'*o* clair doit être assez léger pour que le changement soit inappréciable pour l'auditeur, ce qui n'aurait pas lieu si l'*o* dominait l'*a* plus qu'il ne convient ; il doit seulement rendre l'*a* un peu plus nourri.

A l'aide de cette modification, la voix continuera à s'élever pleine, sonore et pure.

Mais, de même que pour la partie basse de la voix, si la qualité de son obtenue par ce procédé était conduite au delà d'une certaine hauteur, la voix redeviendrait criarde, glapissante et horriblement désagréable, sans parler des autres inconvénients qui en pourraient résulter.

A l'instant où le son prend cette mauvaise qualité, il faut opérer la seconde modification, qui

consiste a couvrir légèrement l'*o* clair en le ramenant à peu près à l'*a* du mot âme, afin d'atténuer l'éclat désagréable du son précédent.

Avec cette nouvelle voyelle, on montera, par degré, jusqu'à la dernière note qu'on puisse atteindre sans efforts. Dans cette dernière partie de la voix, on devra moins que jamais oublier que le son doit toujours être sonore et timbré, car le mélange exagéré des deux dernières voyelles avec l'*a* pourrait amener un son sourd, cotonneux, et peu susceptible de développement. Je me suis servi du mot *couvert* pour rendre sensible la différence qu'il doit y avoir entre la voyelle employée pour les sons de médium et celle dont on doit se servir pour les sons supérieurs, mais, ainsi que je l'ai dit plus haut, le son ne doit jamais être terne, ni sourd, et, pour éviter désormais tout désaccord entre ma pensée et le mot qui doit l'exprimer, j'emploierai, pour désigner la catégorie des sons supérieurs, le mot : *fermé*, par opposition au son de médium que j'appellerai : *ouvert*.

Le son grave étant émis avec un *a* clair, je lui donnerai la dénomination de *clair absolu*.

III

QUALITÉ DU SON. — VOIX DE POITRINE (FEMMES)

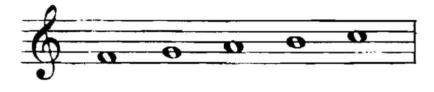
Toutes les règles, concernant l'émission de la voix de poitrine chez l'homme, peuvent servir à l'émission de la voix de poitrine pour la femme; mais ce registre, s'exerçant chez elle dans une moindre étendue, l'application qu'on en peut faire est beaucoup plus restreinte. Ainsi, les femmes, qui ne possèdent de voix de poitrine qu'à l'extrémité grave, ne peuvent se servir que du son *clair absolu;* celles qui peuvent monter davantage se serviront beaucoup plus du son ouvert; et enfin celles dont la voix de poitrine est exceptionnellement très étendue, pourront faire entendre, comme l'homme, les trois modifications: *clair absolu*, *ouvert et fermé* (1).

IV

QUALITÉ DU SON — VOIX DE TÊTE (FEMMES)

La partie basse de la voix de tête chez la femme (de même que la partie basse de la voix de poitrine) doit être claire et timbrée.

Je ne parle pas ici des sons extrêmement graves, qui deviennent naturellement un peu faibles, et sont généralement d'un meilleur effet en voix de poitrine qu'en voix de tête, mais la quinte suivante :



doit être claire et solide.

On se servira pour l'émettre de la voyelle *a* clair, sans arriver toutefois jusqu'à l'*a* du mot *ami*, qui donnerait un son trop grêle; mais il est indispensable que cette partie de la voix ne soit jamais *couverte*, car ces notes seraient absolument sans portée et, rapprochées des sons plus élevés, elles produiraient l'effet que les chanteurs appellent : *avoir un trou dans la voix*. Elles auraient aussi l'inconvénient plus grave de communiquer leur timbre sourd à toute l'étendue.

Ce timbre que j'appellerai *clair absolu*, par analogie avec la partie grave de la voix de poitrine,

(1) Il n'est pas inutile de remarquer, dès à présent, bien que nous ayons à traiter cette question plus loin, que l'absence de la dernière modification, (*son fermé*), obligeant la femme à laisser ouverts ses sons extrêmes de poitrine, le passage de ceux-ci à la voix de tête est *très évident*, et l'espèce de soubresaut qui l'accompagne *très fort*.

doit être modifié au moment où sa sonorité deviendrait trop mince et difficile à produire ; on doit alors, comme pour la production du son ouvert de poitrine, mélanger légèrement l'*a* d'*o* clair, mais toujours dans une proportion très légère, qui donne au son toute sa plénitude sans jamais l'étouffer en le voilant.

A l'aide de cette modification, l'organe prend tout le volume et tout le timbre qu'il est susceptible de produire.

Les sons émis de cette manière ont un brillant incomparable et certaines chanteuses ont la faculté de conserver ce timbre dans toute l'étendue de leur voix. Cette qualité est ordinairement le partage du *soprano dramatique* (Falcon). Ces voix sont les plus belles et les plus susceptibles d'accent dramatique ; néanmoins, d'autres plus graves la possèdent également, mais avec moins d'éclat.

Chez les soprani élevés, on la rencontre moins fréquemment ; celles-ci commencent souvent à perdre leur plénitude vers le *sol* où le *la bémol* au-dessus des lignes, et continuent à s'élever aux notes les plus aiguës sans effort, avec un son doux, flûté, mais plus mince et sans grande force. Ces notes servent principalement dans la douceur et dans les traits.

Sans former un registre à part, ces notes doivent néanmoins être considérées comme une modification très importante et très réelle de la voix de femme, ce qui permet d'établir entre celle-ci et la voix de l'homme cette relation remarquable :

Trois modifications d'un même timbre, auxquelles je donnerai dorénavant la dénomination de *clair absolu* pour la partie basse, *son ouvert* pour la partie du milieu, *voix sans timbre* pour la partie haute, lorsque le son ouvert ne pourra se timbrer jusqu'au bout.

Cette dernière modification est rarement le partage des voix basses ; cependant j'en ai entendu plusieurs exemples. J'en citerai un illustre :

« Mme Alboni, dont la voix pleine et timbrée était limitée comme toute voix de contralto, possédait à l'aigu au moins une quinte en *voix sans timbre*, mais d'un grand charme et d'une très grande légèreté ; elle s'en servait souvent, et c'est à l'aide de cette modification de la voix de tête qu'elle a pu chanter des rôles renfermant des traits dont l'étendue fait aujourd'hui le désespoir des contralti qui ne possèdent pas cette partie supérieure de la voix de femme. »

La rareté de cette qualité fait qu'aujourd'hui les rôles de contralto sont chantés par des mezzo. Pour la même raison, les compositeurs n'écrivent plus pour la voix de contralto, ne rencontrant pas en elle les ressources qu'ils désirent dans le haut.

C'est cette quinte supérieure qui permettait à Mme Alboni de chanter le *Barbier de Séville* et le *Prophète*, deux rôles de caractère absolument différent exigeant une étendue telle, que la chanteuse semblait posséder toutes les voix.

Je ne quitterai pas ce chapitre sans expliquer ce qu'on entend par l'expression : *voix de médium*. Certaines personnes pourraient croire que les sons ainsi désignés sont ceux qui tiennent le milieu dans l'étendue de la voix ; ce serait une grosse erreur.

On entend par voix de médium, chez la femme, la catégorie des sons que j'ai désignés par le nom de *clair absolu*, c'est-à-dire la partie basse de la voix de tête, la quinte [musical notation] chez un soprano.

Toute personne, qui ne peut faire entendre ces notes bien claires, franches et faisant naturellement corps avec la partie supérieure, est réputée n'avoir pas *de médium*.

Le choix d'une mauvaise voyelle pour les étudier et l'abus des sons élevés de poitrine ont pour conséquence ordinaire l'extinction de cette partie de la voix.

V

QUALITÉ DU SON. — VOIX DE TÊTE (HOMMES)

La voix de tête de l'homme, quand elle est réelle, peut être exercée dans les mêmes conditions que celle de la femme, en tenant compte toutefois des observations suivantes :

La partie basse de la voix de tête chez l'homme, celle qui correspond aux notes de la voix de femme est presque toujours faible ; on ne peut guère l'employer que dans la douceur, mais les notes plus élevées deviennent éclatantes et peuvent acquérir une grande force. Leur sonorité s'obtient, comme pour la voix de femme, en mélangeant dans une faible proportion l'*a* avec un *o* clair. Je dois ajouter que le voisinage des sons extrêmes de poitrine, qui ont beaucoup de force et qui souvent sont suivis d'un son de tête grave, oblige le chanteur à communiquer à ce dernier une certaine rondeur, c'est-à-dire à le rapprocher du son que j'ai appelé *ouvert ;* mais on ne doit considérer ce moyen que comme exceptionnel et ne l'employer que lorsqu'il est indispensable de donner au son de tête un peu plus de volume que n'en comporte son émission normale. En tout autre cas, les règles données pour l'émission de la voix de tête de la femme sont applicables à celle de l'homme.

Je remarquerai encore que je n'ai jamais entendu chez un homme la modification du son de tête que j'ai appelé *sans timbre*, et j'ai tout lieu de croire qu'elle n'existe pas.

CHAPITRE IX

PASSAGE DE LA VOIX DE POITRINE A LA VOIX DE TÊTE

Ainsi que je l'ai dit au chapitre VII, pour passer de la voix de poitrine à la voix de tête, un changement complet dans le système de production du son est indispensable. *Il faut changer d'instrument.*

Le passage de la voix de poitrine à la voix de tête est caractérisé par un soubresaut fort dur, ce qui est bien naturel, puisqu'il y a changement absolu dans le système de production du son.

Je parlerai plus loin des moyens qu'on peut employer pour dissimuler ce changement quand cela est nécessaire, mais il faut d'abord, au contraire, l'établir avec franchise afin de déterminer sûrement la place de chaque registre. On ne craindra donc, en aucune façon, la dureté du passage.

L'étendue des exercices relatifs à ce changement sera naturellement limitée au degré d'aptitude de l'élève à monter en voix de poitrine ou à descendre en voix de tête ; mais, en aucun cas, on ne doit forcer la voix ni sortir les registres de leurs limites naturelles.

Ce qui souvent induit en erreur les élèves-hommes, qui cherchent à acquérir la voix de tête et qui étudient les passages, c'est qu'après avoir émis le son de poitrine, ils cherchent à monter pour donner le son de tête, et c'est le contraire qu'il faut faire, car si je donne un *fa* de poitrine, exemple :

pour une basse ou pour un ténor

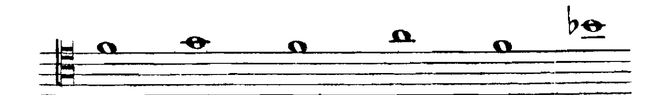
et que je veuille prendre ensuite en tête le *fa* de la voix de femme, c'est-à-dire la note correspondante de l'échelle musicale, je passe en réalité d'une note supérieure de l'instrument, dit de

poitrine, à une note inférieure de l'instrument, dit de tête. Donc, mécaniquement, je descends.

Pour faire l'exercice suivant:



lequel donnera réellement:



il faudra que, mécaniquement, je descende après chaque *fa* de poitrine dans la partie basse de l'instrument dit de tête, puisque cet instrument est construit une octave plus haut que l'instrument de poitrine. De là le heurtement qui se fait entendre aux changements de registres, heurtement indispensable à leur établissement.

On a beaucoup parlé de la *liaison* des registres et il faudrait s'entendre sur ce que cela veut ou peut vouloir dire. Veut-on dire par là qu'après avoir donné une note de poitrine, on doive donner la note de tête sans que l'auditeur s'aperçoive qu'on a changé le timbre de sa voix? Alors, il serait inutile de prendre la voix de tête, puisque ce serait la même chose.

Veut-on dire simplement qu'on doit dissimuler le heurtement qui accuse la différence des registres, autrement dit le changement d'instrument? En ce cas, il faut établir des distinctions.

Si l'intervalle à franchir est disjoint et qu'il s'agisse de chanter en voix pleine, il est absolument impossible de dissimuler le changement; il est même beaucoup de cas où ce changement est d'un fort joli effet. S'il s'agit d'obtenir, dans le grave de la voix de femme une certaine vigueur, le changement est souvent non seulement indispensable, mais aussi d'un très bon effet dramatique, même employé par degrés conjoints en descendant.

On pourrait citer un grand nombre d'exemples dans lesquels l'emploi du passage de la voix de poitrine à la voix de tête donne de très beaux accents.

Le passage de la voix de poitrine à la voix de tête peut être comparé à celui qui se produit sur le violoncelle du son plein de l'instrument aux sons harmoniques; personne n'a jamais songé à s'en plaindre.

Pour dissimuler le changement de la voix de poitrine s'affrontant sur une même note ou par degrés conjoints avec la voix de tête, il est indispensable que le son de poitrine soit d'abord fermé et amené à sa plus parfaite étroitesse.

Les dernières observations relatives à ce sujet seront traitées plus loin dans le chapitre *du son filé*, auquel elles se rapportent directement.

Les ténors qui vocalisent bien peuvent passer, dans le trait, d'un son très fin au son de tête; mais cela est difficile, il y faut une grande adresse et le passage n'en subsiste pas moins.

Les règles ci-dessus sont applicables aussi bien aux voix de femmes qu'aux voix d'hommes, mais il est plus simple pour les voix de femmes de n'employer dans les traits, quand cela est possible, que la voix de tête.

PASSAGE DES REGISTRES

EXERCICE V

Les femmes commenceront cet exercice à la note la plus basse qu'elles puissent timbrer en voix de poitrine et le quitteront, dès que ce registre commencera à devenir d'une émission pénible, ce qui est très variable. Les basses et barytons pourront le commencer au *mi b* de la 15ᵉ mesure et les ténors au *fa* (19ᵉ mesure).



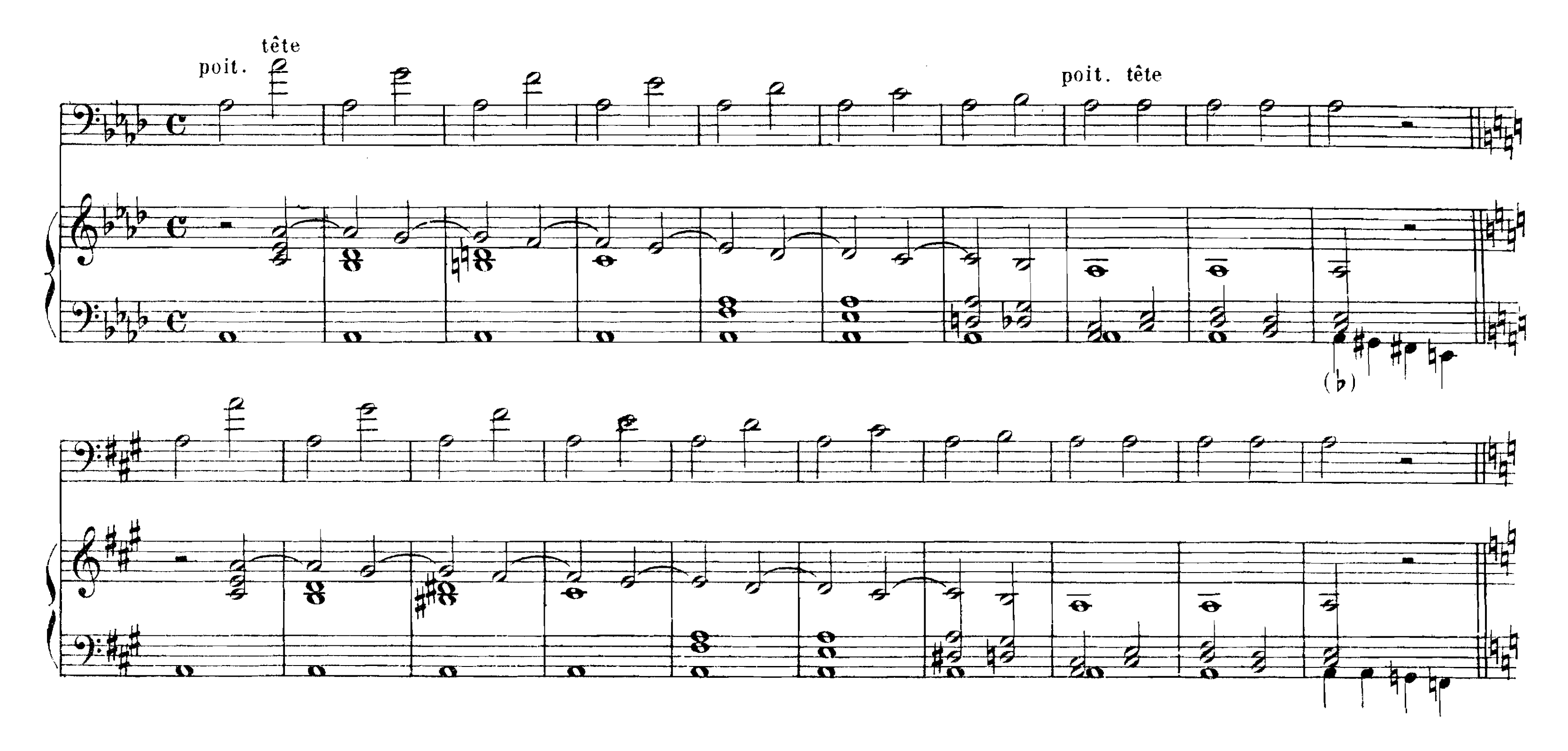
PASSAGE DES REGISTRES (VOIX DE FEMMES)

EXERCICE VI

Dans cet exercice, lorsque les passages seront bien établis, on pourra accélérer le mouvement de manière à arriver jusqu'aux noires dans un mouvement modéré.



VOIX D'HOMME (BASSES ET BARYTONS)

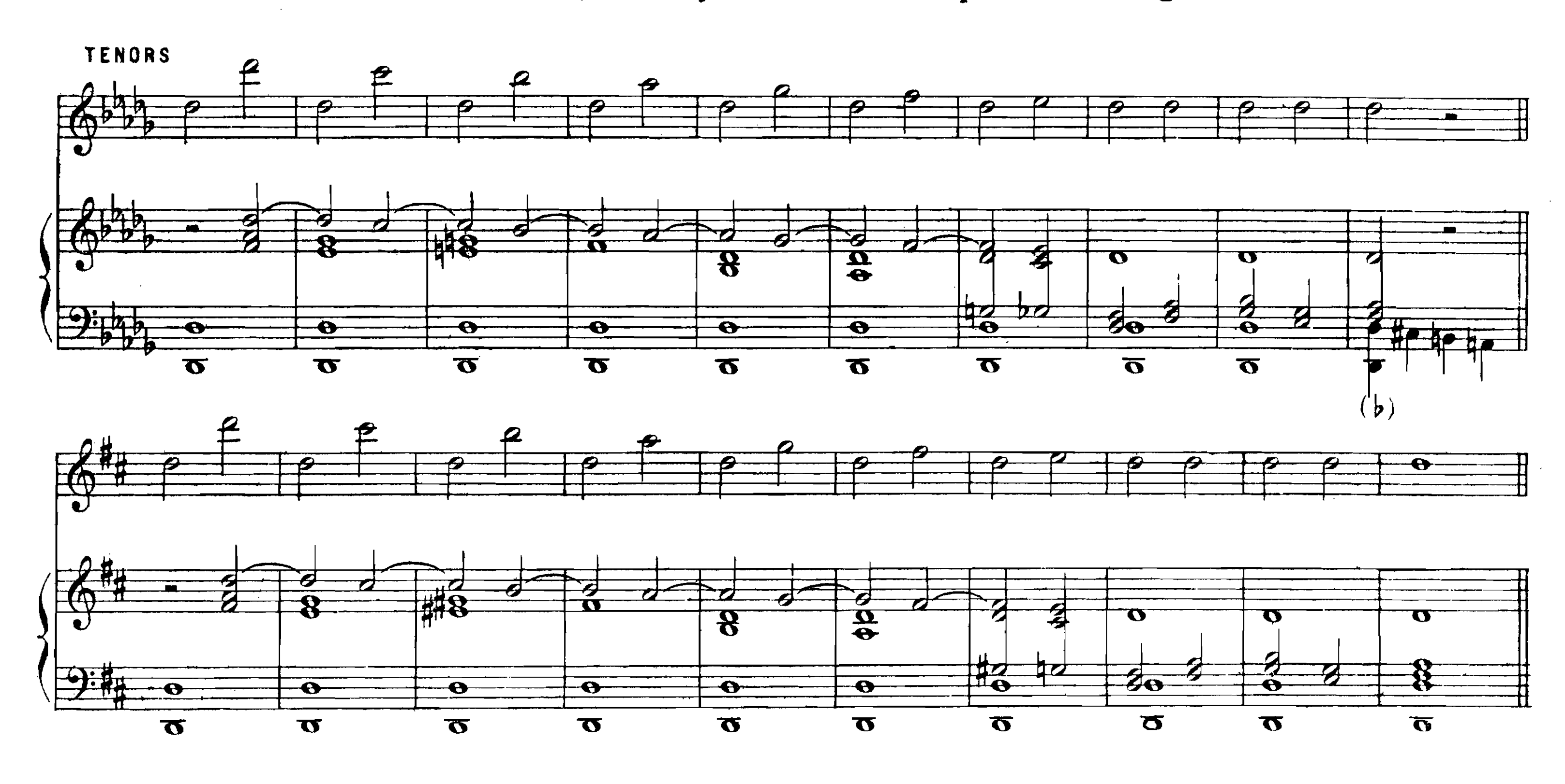


A partir du ton de *si b* les ténors commenceront cet exemple, au même diapason que les basses.

TENORS
tête
poit.
poit. tête
BASSES
(♭)



Au-dessus de cette tonalité (*ut*), l'exemple devient inutile pour les voix graves.



Les chanteurs qui possèdent complètement le registre de tête peuvent monter beaucoup plus haut que le *ré bémol*; mais l'emploi de notes plus élevées est rare dans la pratique.

Quand l'élève exécutera ces exemples d'une manière satisfaisante, on passera au numéro suivant :

EXERCICE VII

On commencera dans un mouvement très modéré et l'on accélérera autant que possible.

Les ténors chanteront cet exercice à la même octave que les basses et avec la même formule d'accompagnement, mais ils ne le commenceront qu'au *ré* naturel et ils le continueront jusqu'au *fa*, tandis que les basses et barytons s'arrêteront au *mi b*.



Cet exercice procède du son de poitrine au son de tête, mais on pourrait inversement l'étudier du son de tête au son de poitrine.

CHAPITRE X

I

TENUE DE LA VOIX

La *tenue* ou tranquillité de la voix est une des qualités essentielles de la parfaite émission.

Cette qualité dépend :

1° De la netteté de l'attaque (voir au chap. IV) sans laquelle le son, mal assuré au début, ne peut pas s'asseoir.

2° De la régularité dans la dépense du souffle, ce qui évite les soubresauts.

3° Enfin de la qualité normale du son qui, permettant à la voix de sortir avec aisance, évite au chanteur des efforts qui épuisent le souffle, fatiguent les muscles et amènent bien vite une oscillation du son, destructive de toute phrase musicale et le plus souvent incurable.

Il est certains chanteurs dont l'émission de voix est défectueuse, la qualité viciée, et qui néanmoins obtiennent par de violentes contractions un son immobile. Mais il ne faut pas s'y tromper ; ce résultat n'est que momentané et les efforts continuels qu'il exige ne tardent pas à amener, avec l'affaissement des muscles, l'ébranlement complet de la voix.

Je le répète, une attaque normale, bien pure, une dépense régulière du souffle et une bonne qualité de son, peuvent seules donner la tranquillité et la sûreté de la voix.

II

DIMINUTION DU SON

Si l'élève a bien compris ce qui précède, s'il exerce toujours sa voix avec une bonne attaque, une bonne qualité de son et une parfaite tranquillité sans jamais la forcer, l'émission, qui pouvait être un peu dure au début, doit peu à peu prendre plus d'aisance et être moins nécessairement forte ; mais il ne faut pas perdre de vue qu'elle doit toujours être *nette* et de bonne qualité.

C'est ici qu'il faut une grande prudence, car vouloir faire chanter un élève piano avant que la voix ne soit suffisamment assise, c'est ruiner l'édifice par la base; le son piano doit être le résultat, la conséquence naturelle de l'assiette et de la solidité absolue de la voix.

C'est, pour ainsi dire, la surabondance de cette solidité qui permet au chanteur de donner à son gré, à tous les sons de sa voix, plus ou moins d'appui et de force, selon les exigences de la phrase qu'il doit interpréter. Mais cette *véritable puissance* ne peut se développer que peu à peu et en quelque sorte d'elle-même.

A mesure que le professeur en sentira la possibilité, il permettra de prendre les sons moins fort et, après les avoir développés en *crescendo*, il fera revenir à un *piano* qui, naturellement, sera relatif à la force de l'attaque.

Je recommande ici l'emploi de l'exercice n° 3, appliqué à toute l'étendue de la voix, sans jamais la forcer; il a pour effet de donner de l'instantanéité à l'émission et conduira peu à peu à prendre avec facilité le son piano.

III

Il convient ici d'entrer dans un examen plus approfondi de la qualité de la voix, car l'étude du son piano exige la connaissance complète de la nature du son. J'ai dit plus haut que les trois principales modifications de la voix étaient : le *son clair absolu, le son ouvert* et *le son fermé*. Je dois ajouter que le son ouvert, bien que représentant une modification nécessaire, en ce qu'elle donne à la voix tout son volume (voir chap. VIII), n'est pas une condition essentielle de la production du son de poitrine; ce qui le prouve c'est que certains ténors ne possèdent pas cette modification du son de poitrine. En ce qui concerne le son ouvert, j'ajouterai qu'il doit être modifié pour arriver à diminuer la voix, car il est par sa nature opposé à la production du son piano.

Il sera donc nécessaire, pour commencer et finir avec douceur, de ramener la voix au son fermé dès que le son clair absolu ou le son ouvert ne seront plus possibles. Le son ouvert est nécessaire à la qualité de la voix, mais non indispensable à son existence. Le son clair absolu, étant le plus naturel et s'exerçant dans le grave de la voix, s'obtient facilement piano; mais le son ouvert devient plus difficile, non seulement parce qu'il s'emploie sur des notes plus élevées, mais encore et surtout parce que sa nature *ouverte*, comme son nom l'indique, est en opposition directe avec l'étroitesse du gosier, indispensable à la production du son diminué.

A mesure que la voix s'élève, le son ouvert, surtout à l'extrémité de la modification, est toujours un peu *lâché* et la voix piano ne peut se produire qu'avec un son absolument tenu.

Pour qu'un son puisse être attaqué piano ou diminué après avoir été enflé, il est de toute nécessité qu'il soit fermé aux deux extrémités, les deux conditions essentielles du son piano étant l'étroitesse jointe à une petite dépense d'air.

Quelques personnes pensent qu'on peut chanter à la fois large et piano. Cela se peut, il est vrai, tout se peut ; mais les chanteurs qui usent de ce moyen ont bientôt payé cher les efforts qu'ils font pour violenter ainsi la nature.

La marche naturelle de la voix, marche indiquée par la contraction des cordes vocales, est le pincement à mesure qu'elle s'élève ; et qu'on ne croie pas que ce principe soit nuisible à l'éclat de l'organe, car c'est tout le contraire qui se produit. Les personnes qui s'efforcent d'élargir le haut de la voix ne produisent, sous prétexte d'ampleur, que des sons qu'ils appellent *ronds* et qui sont seulement *sourds et étouffés.*

IV

TENUE DE LA VOIX — SON FILÉ — (HOMMES)

Après avoir obtenu par les procédés indiqués précédemment une émission de voix normale, au double point de vue de l'attaque et de la qualité, en un mot un son solide et pur, on arrivera ainsi qu'il est écrit plus haut, à soutenir les sons avec moins de force, à les attaquer avec plus de finesse, puis à chanter des phrases entières piano, puis pianissimo, c'est-à-dire avec une extrême ténuité.

C'est l'acheminement vers le son filé.

Cette ténuité doit devenir telle que, le son, abandonnant graduellement la résonnance de poitrine, celle-ci ne se soutienne plus que par un fil. A ce moment la voix peut enfin quitter son dernier appui, pour ne plus raisonner que dans la cavité buccale (voir le chapitre de la voix mixte). C'est alors, mais alors seulement, que l'on peut dire, en se servant de l'expression consacrée, que le son *file*, ce qui est le *nec plus ultra* de l'émission de la voix.

C'est aussi le seul moyen de passer sans transition apparente de la voix de poitrine à la voix de tête, soit sur une même note, soit par degrés conjoints (voir le chapitre du passage de la voix de poitrine à la voix de tête).

Certaines personnes sont assez favorisées de la nature pour exécuter cet exercice avec une facilité relative; ce sont en général celles dont le timbre renferme peu d'élément de poitrine (peu de timbre).

Les autres peuvent y arriver par le travail, mais il ne faut pas se dissimuler que cela exige du temps, de la persévérance et que les chanteurs qui obtiennent ce résultat sont en petite minorité.

Bon nombre d'entre eux, et des plus renommés, se contentent d'obtenir la tenue de la voix plus ou moins piano, ce qui est déja fort appréciable sans être la perfection.

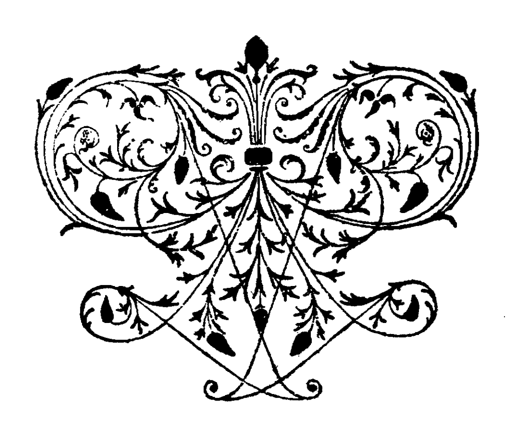
V

SON FILÉ. — (FEMMES)

La voix de tête se prête plus naturellement au son filé que la voix de poitrine ; mais malgré cela on ne devra l'exercer qu'après avoir obtenu, par les exercices qui précèdent, une émission posée, solide et de bonne qualité.

En général, et quelle que soit la voix, l'étude prématurée des sons filés peut enlever à l'organe la franchise de l'attaque, la sûreté, et arrêter son développement ; il faut donc apporter dans ce travail une grande prudence.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE



DEUXIÈME PARTIE

I

AGILITÉ

La base de l'agilité est *la liaison des sons*.

Lier les sons, c'est les enchaîner les uns aux autres, dans une seule expiration d'air, sans laisser entre eux la moindre solution de continuité, sans les traîner, c'est-à-dire sans faire entendre entre chacun d'eux aucune des intonations intermédiaires qui peuvent trouver place même dans l'intervalle d'un demi-ton. Chaque note doit être parfaitement juste, parfaitement nette, et pour ainsi dire *soudée* à celle qui la précède comme à celle qui la suit. Une gamme lente, exécutée sur un orgue à tuyaux en donne l'idée très exacte.

Ce principe est *absolu*; sans lui, pas de vocalisation correcte, point d'agilité.

En observant ces conditions essentielles, on étudiera la gamme descendante et la gamme ascendante, ainsi qu'elles sont notées dans les exemples suivants:

FORMATION ET DÉVELOPPEMENT DU MARTELLEMENT

VOCALISATION DESCENDANTE

EXERCICE I





Cet exercice, ainsi que le suivant seront commencés dans un mouvement modéré.

Lorsqu'on les aura obtenus parfaitement juste, avec égalité et absolument liés. on accélérera le mouvement peu à peu, pour arriver jusqu'à des croches, et, à ce moment, on ne l'accompagnera plus que par l'accord initial de chaque gamme; l'accompagnement en accords alourdirait la vocalisation.

Le ton de *la bémol* convient aux basses pour commencer; celui de *si bémol* sera bon pour les barytons: les ténors et les soprani, selon le grave de leur voix, commenceront par les tons d'*ut*, *ré bémol* ou *ré naturel*.

En aucun cas, on ne forcera la voix ni en bas ni en haut.

EXERCICE I





Observation

Dans les exercices un peu rapides, on évitera pour les femmes le passage de la voix de poitrine à la voix de tête ; on commencera donc en bas à la première note de tête suffisamment sonore.

On pourra faire exception pour les exercices qui embrassent une grande étendue et par mouvement disjoint, exercices d'extension, et dans ce cas on appliquera les principes du passage de la voix de poitrine à la voix de tête.

II

Ainsi que je viens de le dire, la liaison des sons est la condition première de la bonne exécution du *trait* ; mais, suffisante pour faire entendre distinctement un certain nombre de notes dans un mouvement modéré, elle ne saurait convenir pour marquer toutes les notes dans un trait rapide ; elle ne produirait alors que ce qu'on appelle un trait *savonné*.

Dans la liaison simple et d'un mouvement modéré, la voix prend sur chaque note une sorte de point d'appui qui suffit à lui donner toute la netteté désirable, mais qui demande pour s'établir un certain temps, une certaine longueur de la note qui ne peut naturellement trouver place dans un mouvement vif : il faut alors avoir recours à un autre principe pour communiquer au trait rapide la netteté qui rendra distincte chacune des notes qui le composent.

Pour cela, il faut savoir *marteler les sons*.

III

MARTELLEMENT

Le martellement est une petite secousse nerveuse imprimée à la trachée artère, et qui se produit immédiatement au-dessous du larynx, auquel elle communique, en le tirant imperceptiblement en arrière, un très fin mouvement de bascule.

Ce mouvement, sans produire aucune solution de continuité dans la dépense du souffle, imprime à la colonne d'air, en même temps que la formation de chaque note, une sorte de percussion qui donne au trait le plus rapide une netteté parfaite, ce que la seule liaison des sons ne saurait produire.

Certaines personnes exécutent naturellement ce mouvement, mais il est souvent difficile de le faire comprendre aux élèves que la nature ou le hasard n'ont pas favorisés sous ce rapport.

Les deux exercices suivants pourront en donner l'idée.

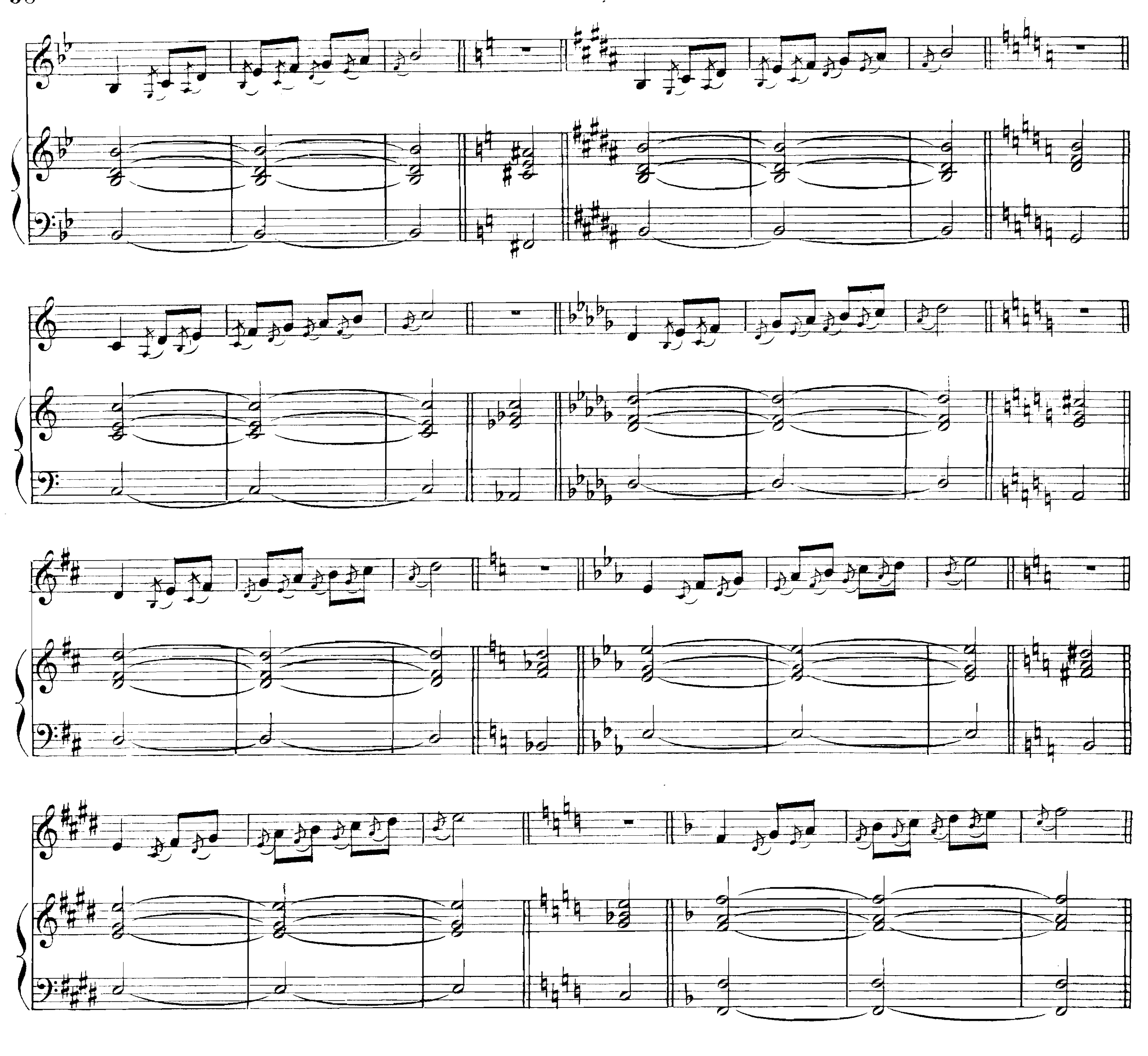
Le mouvement double qui consiste à monter vivement de tierce et retomber brutalement sur la quarte inférieure donnera à l'élève la sensation du martellement descendant, de même que le saut de tierce inférieure, remontant brusquement à la quarte, donnera naissance au martellement ascendant, toujours à la condition de lier parfaitement les sons entre eux, sans les traîner. On ne devra jamais confondre le martellement, dont le siège est dans le gosier, avec des secousses de la poitrine qui ne peuvent qu'amener de la lourdeur et n'ont aucun rapport avec la véritable vocalisation.

MARTELLEMENT DESCENDANT

Il est inutile de faire cet exercice dans une grande étendue.

MARTELLEMENT ASCENDANT





IV

Dans les études qui ont pour objet de former le martellement, le choix du mouvement est d'une importance capitale. Il doit dépendre entièrement du degré d'aptitude de l'élève, et nullement d'une réglementation déterminée à l'avance, car, avant de songer à maîtriser le martellement, il faut lui donner naissance, et pour cela il est nécessaire de laisser au gosier toute son indépendance. Par un mouvement trop lent, le gosier se raidit; si le mouvement est trop vif, la netteté manque, et l'un comme l'autre excès amènent la perte de la vocalisation. Le martellement peut se produire non seulement sur des sons différents, mais aussi en répétant plusieurs fois la même note, exemple: [musical example] toujours dans la même expiration et sans solution de continuité. Mais, pour obtenir cet effet, il faut être bien maître du mouvement du gosier, et ce n'est pas par là qu'il faut commencer. Je note ici ce point particulier pour établir que le martellement n'est pas seulement produit par le déplacement d'une note à une autre, mais par un second élément, un mouvement particulier du gosier, qui s'ajoute à la liaison des sons.

Les intervalles disjoints sont les plus favorables à la compréhension du martellement.

V

On vient de voir que l'agilité comporte les deux éléments: *liaison* et *martellement*.

Il en faut encore un troisième, *l'élan*. C'est par l'élan que le trait prend le caractère qui lui a fait justement donner le nom de *roulade*.

Toute vocalise procède par élans; élans de deux, trois, quatre, huit, douze notes, plus ou moins, mais toujours par élans, et c'est pour cela que la lenteur exagérée dans les premières études de vocalisation amène presque toujours la raideur et la perte de l'agilité. Le chanteur, qui voudrait arriver à vocaliser sans élan, me ferait l'effet d'un homme qui, pour faire marcher une toupie, voudrait en conduire chaque tour avec les doigts. Ce serait à la fois puéril, inutile, et en opposition avec les lois naturelles.

Ici, l'élève peut entreprendre les exercices, qui sont tous basés sur les principes précédents.

Ces exercices ne sont pas tous nouveaux; ce sont des formules que l'on pourrait rencontrer ailleurs, mais je tiens absolument à la forme sous laquelle elles sont présentées; la moindre infraction à cette règle pourrait en neutraliser l'effet. Elles ont été toutes expérimentées; elles n'ont jamais manqué leur but, et si elles ne sont pas toutes indispensables, elles sont toutes bonnes pour tout le monde.

On étudiera simultanément la vocalisation descendante, la vocalisation ascendante et les exercices relatifs à l'extension de la voix. (Voyez pages 40, 56 et 120).

Si cependant l'élève était très rebelle à la vocalisation, on pourrait, au début, exercer seulement la vocalisation descendante pour revenir ensuite aux exercices ascendants qui sont généralement plus difficiles.

D'après ce qui a été dit à l'article II de l'agilité, tous les exercices qui vont suivre seront exécutés liés, sans qu'il soit utile de l'indiquer par le signe ⁀ dont on se sert habituellement.

Dans le chant (sauf exception que l'on doit indiquer) *tout est lié*.

Les exercices seront faits d'abord dans un mouvement modéré pour en arrêter la justesse et l'exactitude, puis on accélérera le mouvement pour arriver aussi tôt que possible à leur communiquer *l'élan*.

Les exercices étant écrits dans tous les tons, il sera facile de se rendre compte du ton par lequel on doit commencer et de celui auquel il faudra s'arrêter, sans jamais forcer la voix en haut ni en bas.

DE L'ACCOMPAGNEMENT

En principe, l'étude du mécanisme vocal devrait être faite sans accompagnement, en prenant simplement le ton, soit au piano, soit à l'aide d'un diapason. C'est la seule manière qui permette au chanteur de travailler debout, la voix isolée de tout soutien, et de percevoir distinctement toutes les qualités, bonnes ou mauvaises, de son exécution.

Mais ce procédé ne peut être mis en œuvre que par un élève suffisamment musicien pour que son oreille ne l'égare jamais. Il était donc nécessaire d'écrire, pour tous les exercices de cette méthode, un accompagnement très simple qui permit de soutenir la voix au besoin sans jamais la couvrir. Le professeur pourra le simplifier encore, quand il le jugera nécessaire.

Comme on le verra, dans les exercices qui vont suivre, j'ai pris le *la* ♭ grave comme limite des voix basses, et la même note à l'aigu, pour la limite des voix hautes; bien que cette étendue puisse être dépassée en un sens comme dans l'autre; mais il est nécessaire pour les études de renfermer les voix dans une étendue restreinte, afin de pouvoir les exercer naturellement et assez longtemps sans fatigue.

Encore le *la* ♭ aigu ne pourra-t-il toujours être conservé pour toutes les voix hautes.

En aucun cas, un exercice ne doit dépasser la note la plus élevée que l'on puisse donner franche et sans effort; ni la plus basse qu'il soit possible de timbrer naturellement (1).

(1) On peut admettre une exception pour certains exercices qui ont pour but l'extension de la voix, mais encore ne faut-il rien exagérer.

VOCALISATION DESCENDANTE




3
3





EXERCICE VI

Les gammes suivantes commencent par le ton de *sol* qui convient à une basse ou un contralto, mais chaque élève lès commencera dans un ton correspondant au grave de sa voix pour l'arrêter à la dernière note facile à prendre dans l'aigu; en aucun cas et quelle que soit la voix on ne dépassera le ton de *la bémol* aigu.



EXERCICE VII

Cet exercice serait trop long pour être exécuté sans respirer: on placera donc une respiration avant le dernier temps de la 3e mesure.





Tous les exercices de cette méthode sont combinés de façon à pouvoir être exécutés en une seule respiration. Quand il sera nécessaire de faire exception à cette règle, je l'indiquerai par une virgule ou par une observation particulière.




EXERCICE IX


EXERCICE X

EXERCICE XI







EXERCICE XII



EXERCICE XIII





VOCALISATION ASCENDANTE

EXERCICE II



EXERCICE III



EXERCICE IV



EXERCICE V



EXERCICE VI



EXERCICE VII



EXERCICE VIII





EXERCICE IX



EXERCICE X





EXERCICE XI



EXERCICE XII



VOCALISATION ASCENDANTE ET DESCENDANTE

EXERCICE I

Cette série d'exercices a pour objet de familiariser l'élève avec la difficulté qui consiste à enchaîner sans interruption le trait descendant au trait ascendant, et *vice versa*.



EXERCICE II

L'exercice suivant ne doit être fait qu'en un seul registre; c'est-à-dire en voix de poitrine pour les hommes et en voix de tête pour les femmes.





EXERCICE III

Les basses ne feront cet exercice que jusqu'au ton de *la bémol* inclusivement.
Les barytons et contralti jusqu'au ton de *si bémol* inclusivement.
Les mezzo-soprani jusqu'au ton d'*ut* inclusivement.
Les ténors et soprani jusqu'au ton de *ré* inclusivement.





EXERCICE IV

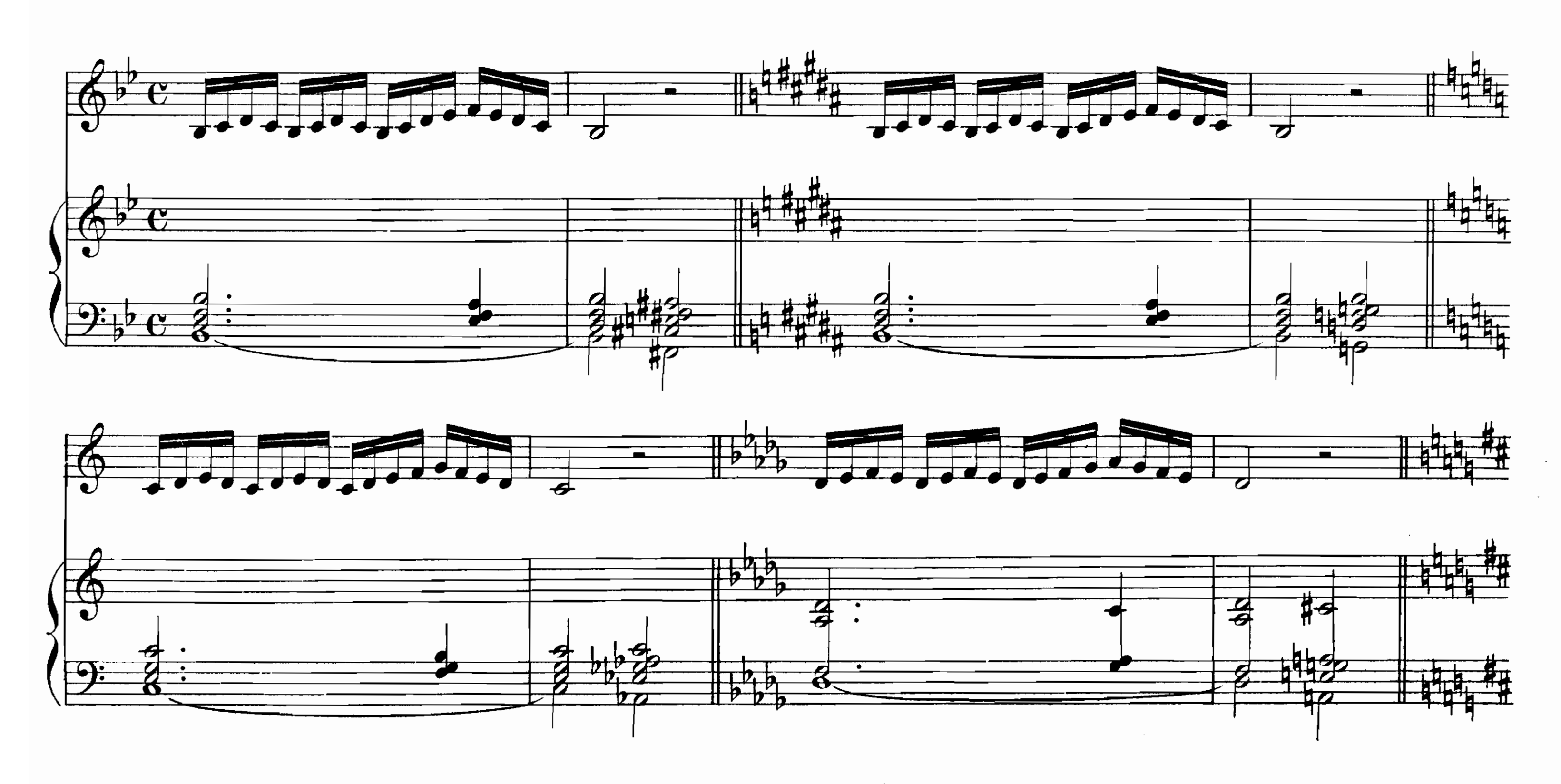




EXERCICE V



EXERCICE VI

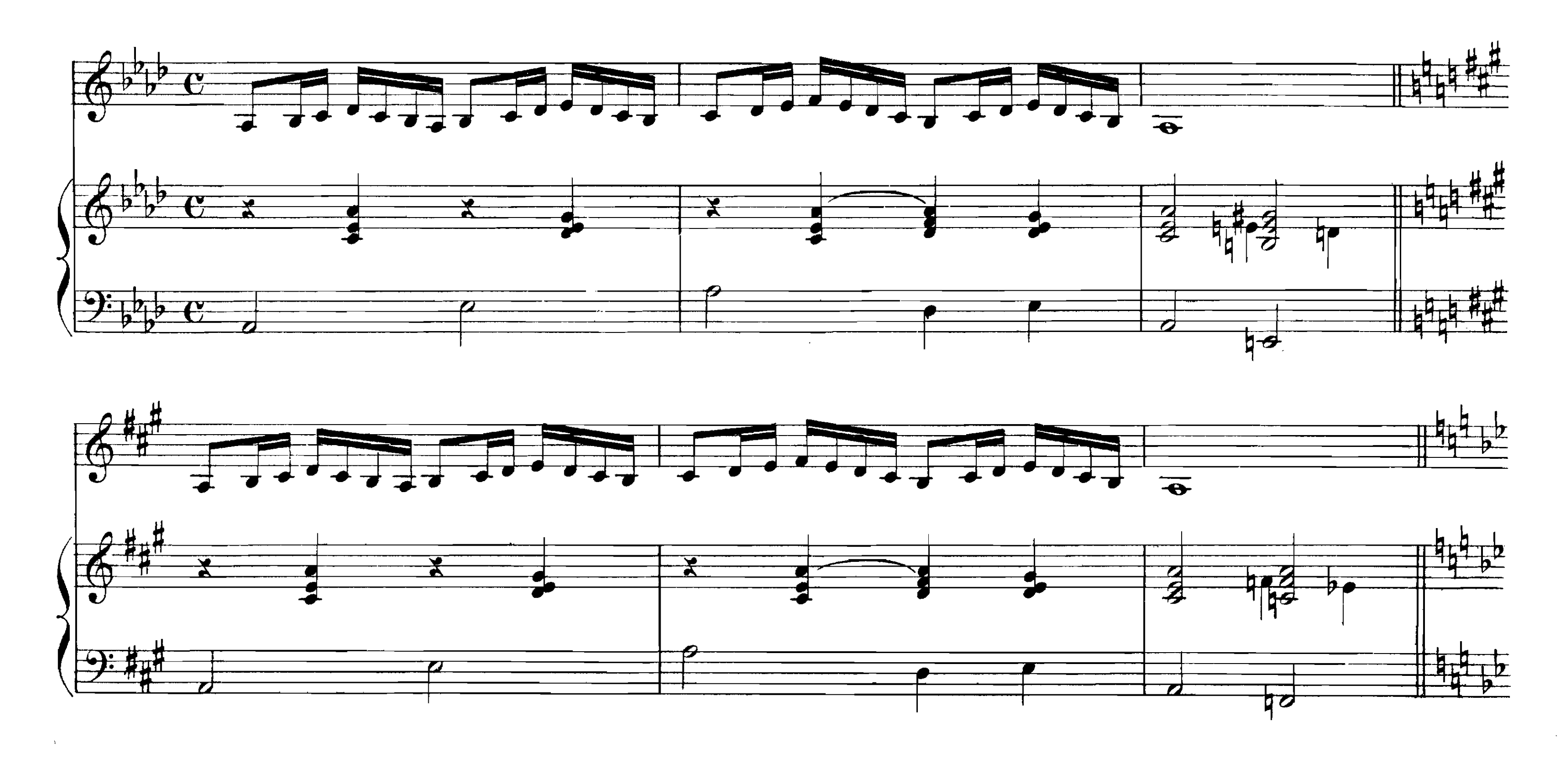




EXERCICE VII



EXERCICE VIII



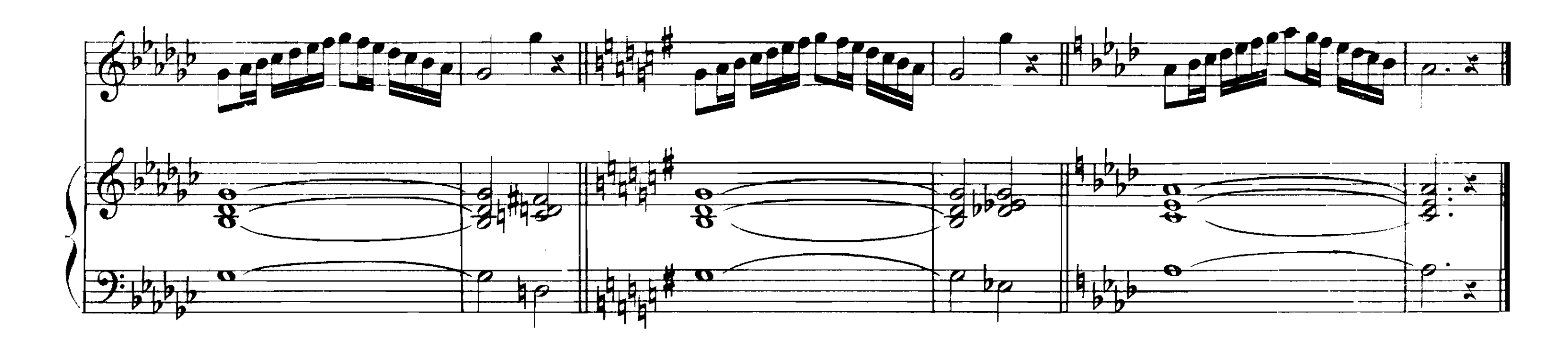






EXERCICE IX





EXERCICE X

(1) Ici l'élève pourra s'arrêter pour respirer et reprendre sur le 1.er temps de la mesure.





EXERCICE XI







EXERCICE XII



(1) Ici on s'arrêtera pour respirer et l'on reprendra sur le 1er temps de la mesure.





EXERCICE XIII








EXERCICE XIV

EXERCICE XV

L'exercice suivant embrassant une grande étendue, j'ai dû le commencer plus bas que les autres, exceptionnellement.

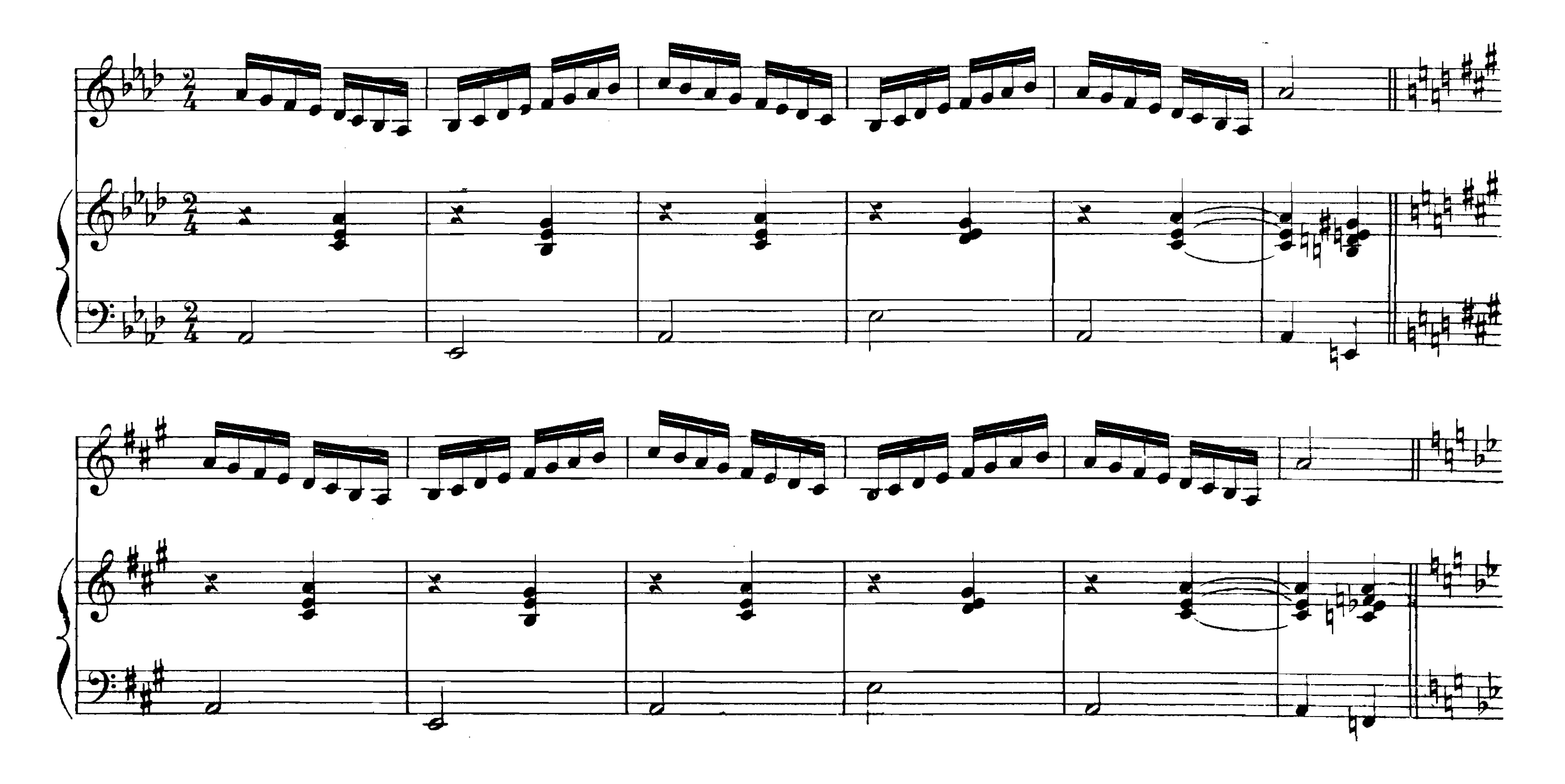





EXERCICE XVI



EXERCICE XVII



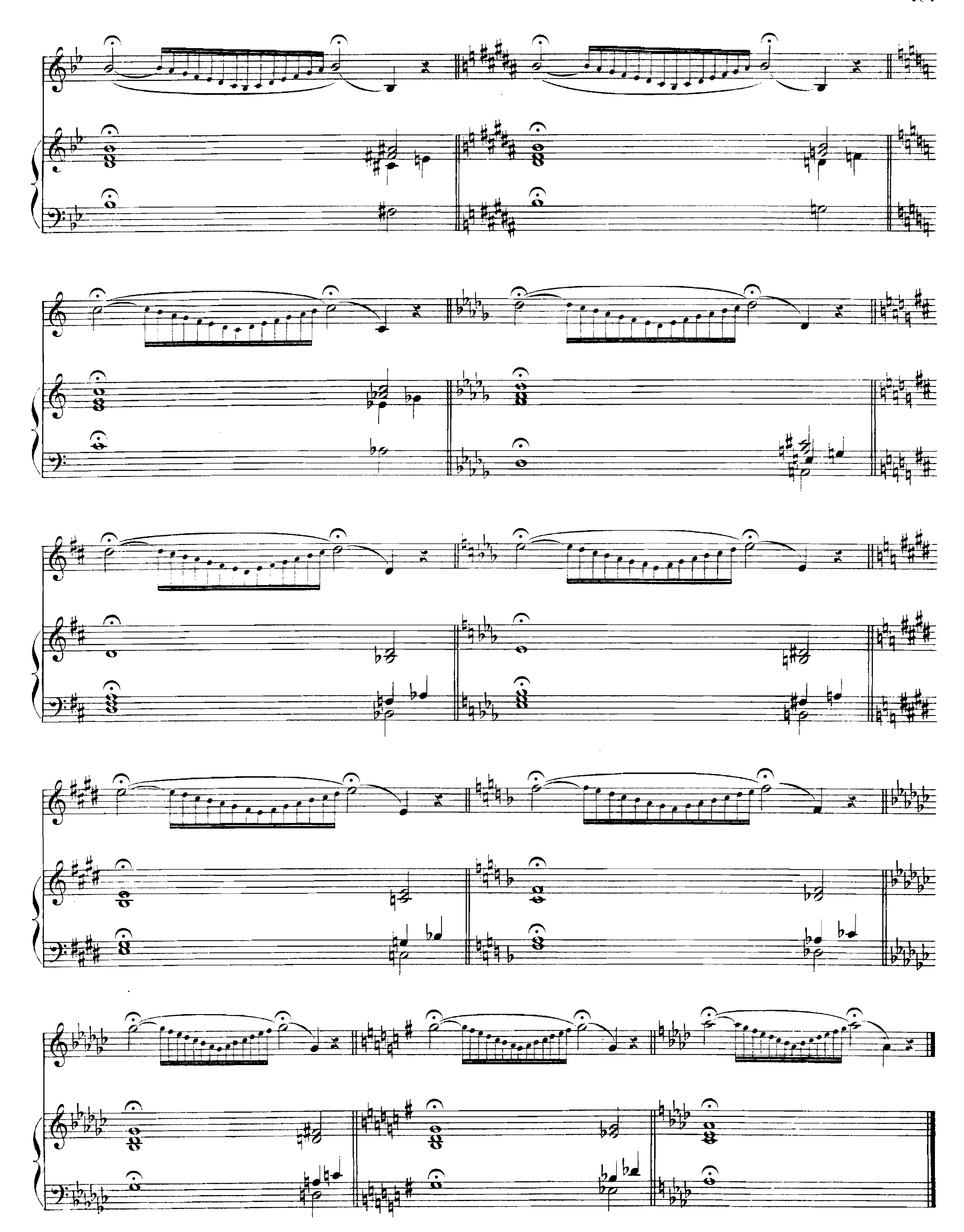




EXERCICE XVIII




EXERCICE XIX



EXERCICE XX







EXERCICE XXI










EXERCICE XXII





EXERCICE XXIII





Cet exercice embrassant une grande étendue, il a fallu lui donner un plus grand développement.

EXTENSION DE LA VOIX

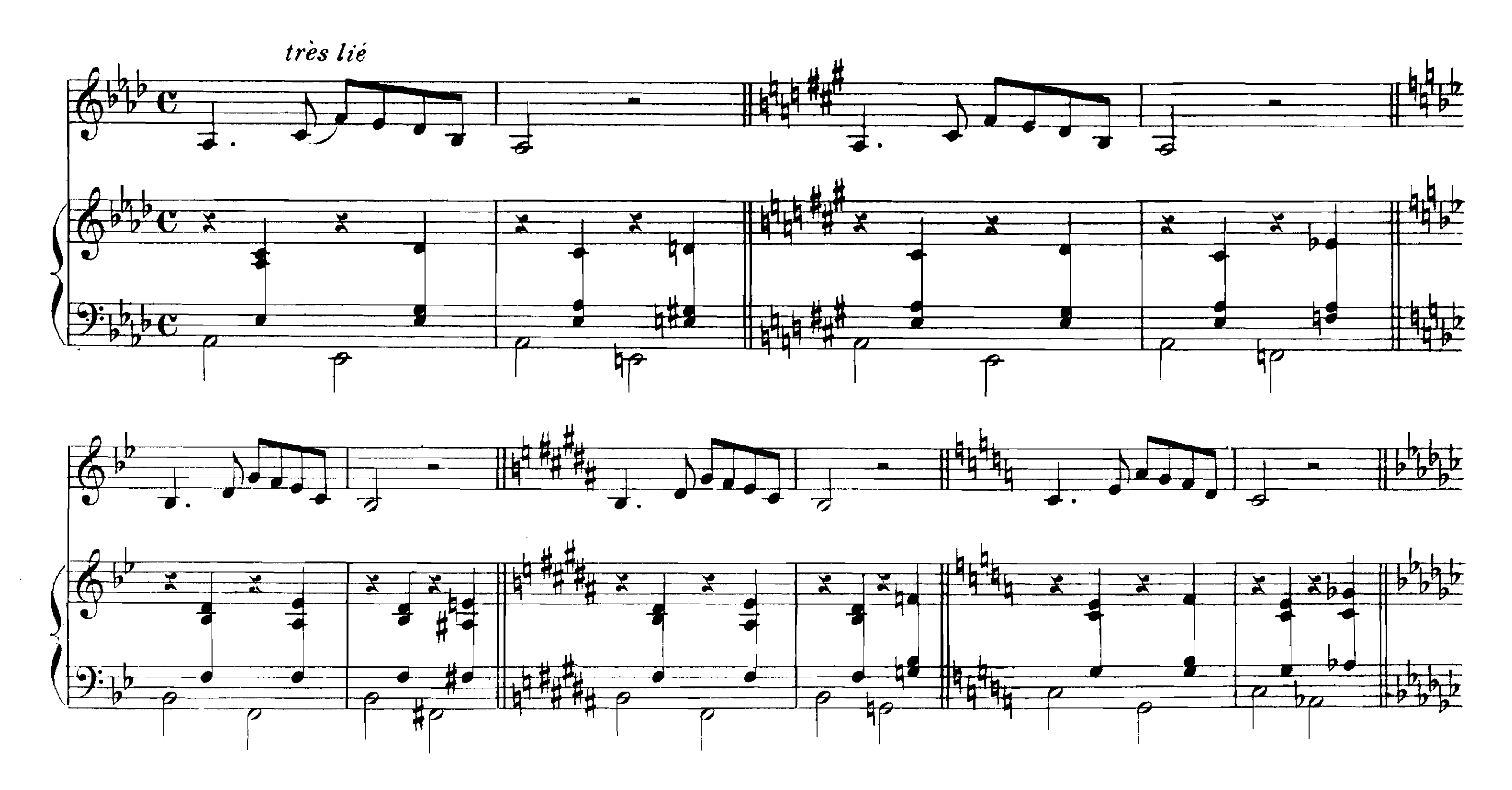
Tous les exercices d'extension pourront être faits une fois fort et une fois piano. On surveillera toujours la parfaite justesse, l'égalité et la liaison absolue. Bien que j'aie donné à ces exercices une grande étendue, on sera libre de les limiter ou de les étendre encore selon les voix, sans jamais forcer.

Ne pas perdre de vue que ce sont des exercices d'extension.

EXERCICE I



EXERCICE II





EXERCICE III



EXERCICE IV



EXERCICE V



EXERCICE VI



EXERCICE VII



ÉTUDE DES GRUPPETTI (PRÉPARATION À LA CADENCE)

L'exercice suivant, bien que spécial aux gruppetti, est en même temps un excellent exercice d'extension; on pourra donc le monter jusqu'en haut de la voix sans toutefois la forcer. On observera la liaison parfaite sans laquelle l'exercice ne porterait aucun fruit.

EXERCICE I





Quand l'élève exécutera cet exercice parfaitement lié on pourra arriver progressivement à donner à chaque groupe la valeur suivante:



EXERCICE II





EXERCICE III







EXERCICE IV

Je recommande particulièrement pour cet exercice de lier absolument la 4e et la 5e note, condition essentielle pour qu'il soit fructueux, tout en observant l'inflexion indiquée V





EXERCICE V

Je recommande la liaison de la 4e et de la 5e note.





EXERCICE VI







CADENCE D'UN DEMI-TON

En même temps que cet exercice, on étudiera le suivant nº 2. Cadence d'un ton.

Dans cet exercice, comme dans tous les autres, on arrêtera la progression ascendante avant l'endroit où la voix serait pénible.

En allant plus loin, on neutraliserait la souplesse du gosier et le but serait manqué.

EXERCICE I



(1) Après cette formule, si le maître le juge nécessaire, on pourra faire étudier à l'élève les deux exercices suivants: nos 3 et 4, pour revenir ensuite à la formule suivante.


tr
tr
tr
tr
5
5


tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
5
5
5
5


tr
5

CADENCE D'UN TON

EXERCICE II



(1) Même observation qu'à l'exercice précédent.


tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr


tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr
tr


tr
tr

EXERCICE III

Les basses et barytons commenceront l'exemple suivant en *ut*, tel qu'il est écrit; les contralti et mezzo soprani en *mi bémol*; les soprani et tenori le commenceront au ton de *sol*.

Cet exercice comme les deux précédents doit être fait pour les femmes, en voix de tête seulement; le passage de la voix de poitrine le compliquerait inutilement pour le but qu'on se propose d'atteindre ici. Néanmoins il peut être obtenu sur deux notes de poitrine. Il est fort rare que la cadence soit employée assez bas pour nécessiter ce travail, mais cela se rencontre cependant.





Il serait superflu de dépasser cette tonalité.

Pour l'exercice suivant, les basses et les barytons commenceront au ton d'*ut* et ne dépasseront pas le ton de *mi* ou de *fa*. Les ténors pourront commencer au ton de *mi bémol*, à moins que l'absence de notes graves ne les oblige à commencer un demi-ton ou un ton plus haut. Ils ne dépasseront pas le ton de *la bémol*. Les contralti commenceront en *mi bémol* pour s'arrêter au ton de *sol bémol* inclusivement. Les *mezzo* et les *soprani* pourront commencer en *mi* naturel pour aller jusqu'au ton de *la bémol* inclusivement.







EXERCICES CHROMATIQUES

Pour les voix de basse, on commencera toute cette suite d'exercices par le ton d'*ut*. Les barytons et les ténors commenceront par une tonalité un peu plus haute selon leur voix. Pour les femmes on commencera à la première bonne note en tête; cependant pour les voix graves on pourra, dans une mesure modérée, faire intervenir la voix de poitrine, mais avec adresse et beaucoup de précaution, en se reportant toujours aux principes énoncés dans le chapitre du passage des registres.

EXERCICE I



EXERCICE II







EXERCICE III









EXERCICE IV



EXERCICE V

Les basses peuvent commencer l'exercice suivant par le *si bémol*.







EXERCICE VI






EXERCICE VII





Pour les exercices suivants les basses commenceront naturellement au ton de *la bémol*.

EXERCICE VIII





EXERCICE IX



On peut réunir cet exercice au nº XV en supprimant la dernière mesure.

EXERCICE X

Cet exercice peut être réuni au nº XVI en supprimant la 2e mesure.





EXERCICE XI

Cet exercice peut être réuni au nº XVII en supprimant les deux dernières mesures.

EXERCICE XII





Cet exercice peut être réuni au nº XVIII en supprimant la dernière mesure.

EXERCICE XIII





EXERCICE XIV



EXERCICE XV

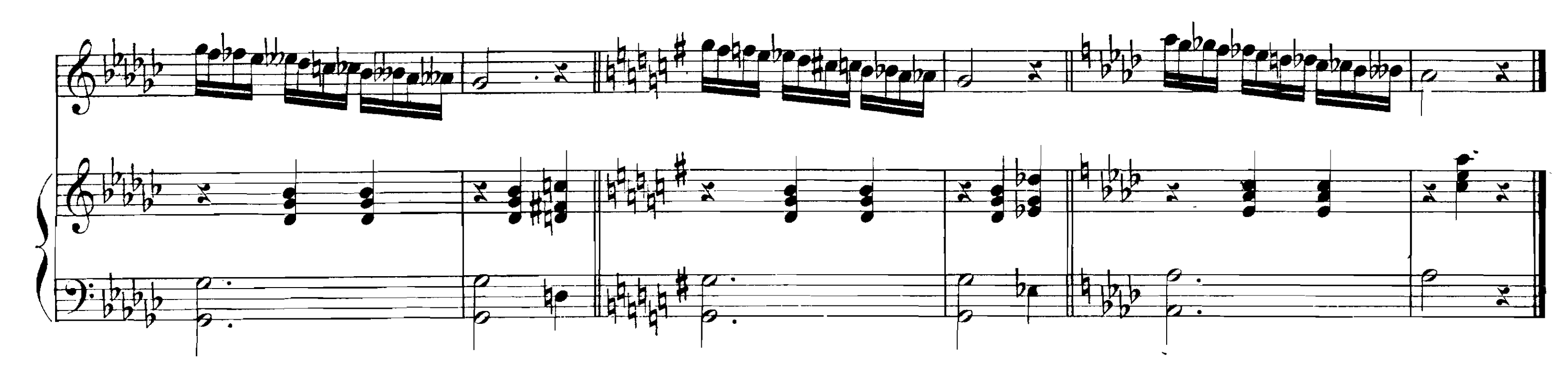
EXERCICE XVI





EXERCICE XVII





Cet exercice peut être réuni au nº XI en supprimant la 2e mesure.

EXERCICE XVIII


EXERCICE XIX





Dans les exercices très étendus, le professeur devra choisir ceux qui conviennent à chaque genre de voix en particulier.

EXERCICE XX

(2)

(2) On peut, en passant ces deux mesures, réunir le trait ascendant au trait descendant.



EXERCICE XXI



EXERCICE XXII



ACCORDS BRISÉS

EXERCICE I





EXERCICE II



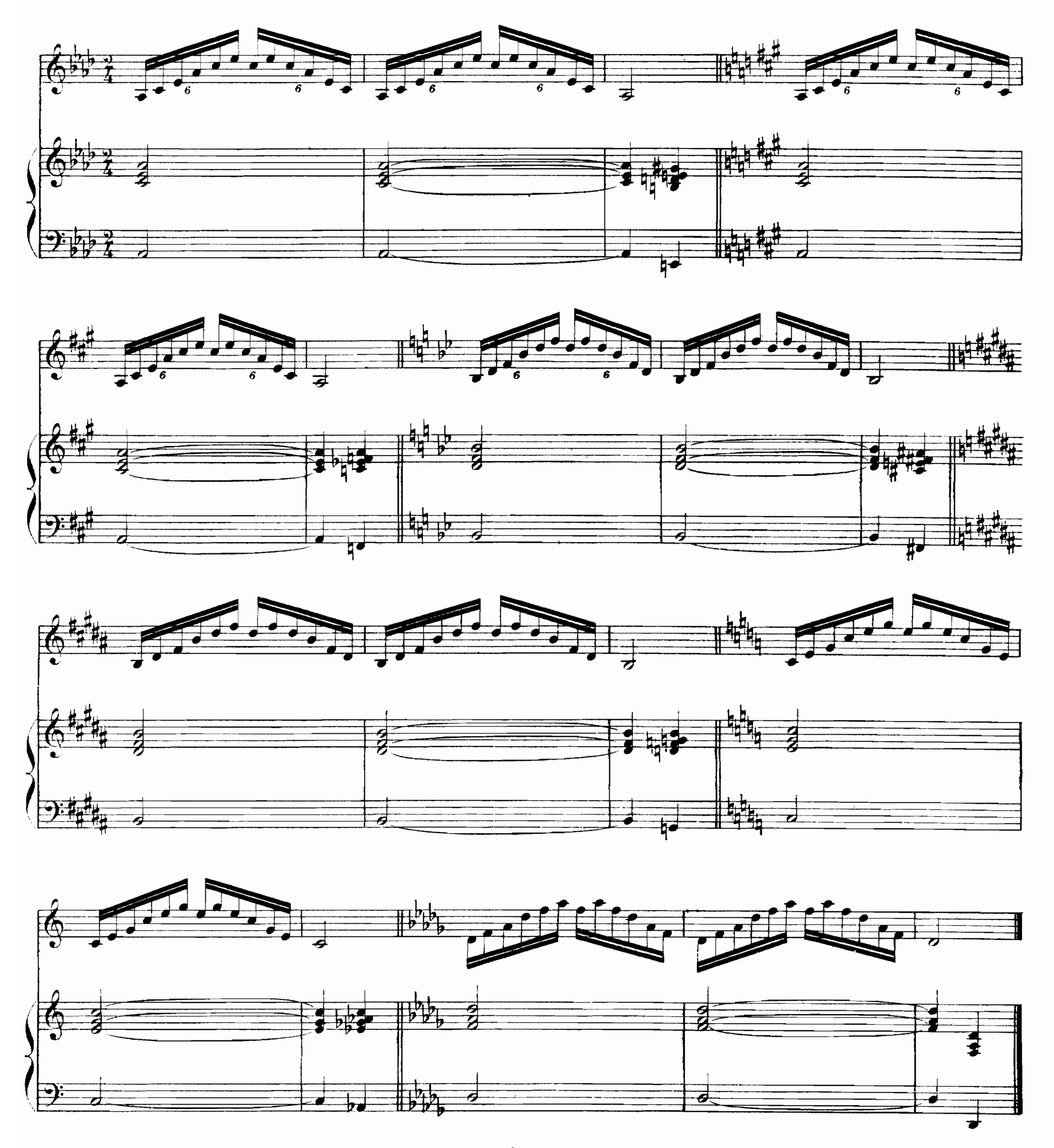


EXERCICE III





EXERCICE IV



FIN DE LA 2ème PARTIE

TROISIÈME PARTIE

LA PAROLE UNIE AU CHANT

La condition première d'une bonne diction est la prononciation parfaitement exacte de tous les sons que fournit la langue dans laquelle on s'exprime.

Notre langue contient quinze sons différents qui sont :

a. Prononcé comme dans *ami, fat, papa.*

Cet **a** est excessivement clair et mince, presque grêle;

â. Comme dans âme, flamme (flâme). Celui-ci doit être très ouvert, très volumineux ;

e. Qui doit être prononcé comme dans *me*, *te, se*, ouvertement et ne doit pas être confondu avec la prononciation fermée des mots *jeu*, *feu*;

é. Qui se prononce très fermé, très étroit, comme dans *célérité* ;

è ê. Ouvert, comme dans *fête*, *tête*;

i. *Midi* ;

ô. Comme dans *côte*, c'est-à-dire très fermé;

o. Très ouvert, comme dans *botte*, *flotte*;

u. Très fermé, *nu*, *bu* ;

eu. Comme dans *feu*, *jeu*;

ou. Comme dans *joujou*;

an. Formé de **a** et de résonnance nasale, *plan*, *dans ;*

in. Formé de **i** et de résonnance nasale, *fin*, *crin;*

on. Formé de **o** et de résonnance nasale, *maison*, *carton*, *flon-flon;*

un. Formé de **u** et de résonnance nasale, *chacun, quelqu'un*.

La résonnance nasale est le bruit qu'on peut faire entendre, même lorsque la bouche est close.

Les défauts que l'on rencontre le plus ordinairement sont ceux qui consistent à prononcer :

a comme **â** et inversement ;
e comme **eu** et inversement;
é comme **è** et inversement;
ô comme **o** et inversement.

Ce sont là de mauvaises habitudes qui se corrigent facilement avec de l'attention.

Pour les cinq sons **u, an, in, on, un**, on rencontre de plus grosses difficultés chez la plupart des étrangers, qui ont l'habitude de prononcer les *u* comme *ou;* la voyelle *u* leur est presque inconnue.

Il en est de même des quatre nasales, **an, in, on, un** qu'ils prononcent généralement **a-n**, **i-n**, **o-n** **ou-n**, séparant ainsi la voyelle de la consonne.

L'exemple seul peut leur en donner l'idée très nette, et une bonne oreille jointe à une grande persévérance peuvent seules les conduire au résultat désiré.

Pour les Français, cette difficulté ne se présente que chez les méridionaux, et on arrive facilement à la vaincre.

Il faut ajouter qu'en fait de prononciation et d'articulation, il est indispensable d'avoir un maître qui, lui-même, prononce avec la plus grande perfection, car malgré les systèmes les plus ingénieux, et il y en a, rien ne peut remplacer l'exemple.

Observation. — Toute diphtongue pouvant être représentée par deux sons simples **ia**, **ié**, il n'y a pas lieu de s'en occuper d'une manière particulière.

VOYELLES CHANTÉES

Dans la parole unie au chant, chaque voyelle, tout en conservant son exactitude, doit revêtir le caractère propre de la voix dans ses différentes parties, et c'est ici le lieu de rappeler ce qui a été dit au chapitre VIII de cet ouvrage. La voix est un instrument particulier qui, de même que tous les instruments, a une qualité de son qui lui est propre et dont l'étendue peut se diviser en certaines parties ayant chacune leur caractère (grave, médium et aigu), sans que rien pour cela soit changé à l'égalité de la sonorité.

Si cela paraissait étrange à certains lecteurs, je pourrais citer comme exemple le violon, dont chaque corde a une qualité de son bien distincte, sans que cela nuise en rien à l'harmonie de sa sonorité générale. Il en est de même de tous les instruments, et la voix ne saurait échapper à cette loi naturelle.

Il est donc absolument nécessaire que toutes les voyelles, loin de changer la nature de la voix, viennent se ranger dans sa sonorité normale. L'oubli de ce principe déplacerait l'organe et en entraînerait infailliblement la perte à bref délai.

ARTICULATION

L'articulation est le résultat de la résistance momentanée opposée par les organes de la parole à l'expulsion de l'air chassé des poumons.

Les diverses manières, dont cette résistance peut se produire, constituent la diversité des consonnes. Le plus ou moins de force ou de durée de l'obstacle, suspendant plus ou moins l'articulation, rend celle-ci plus ou moins expressive.

Dans l'examen que je vais faire de chacune des consonnes, je suivrai l'ordre qui me paraît le plus propre à conduire l'élève à un résultat satisfaisant et prompt, tout en offrant à son esprit une classification claire et logique.

Les articulations en usage dans la langue française sont au nombre de dix-neuf, en y comprenant la lettre **h**, qui n'est qu'une expiration, et la lettre **x**, qui est une articulation composée de **k** et d'**s**.

A part ces deux lettres et le mécanisme de la lettre **r** qui, bien qu'offrant de grandes analogies avec d'autres consonnes, a un caractère particulier, les articulations se divisent en *insonores* et en *résonnantes*.

La grammaire nous dit que les consonnes sont ainsi appelées parce qu'elles ne forment un son qu'avec le secours des voyelles; cela est absolument vrai pour les articulations insonores, mais nous devons admettre une exception pour celles qui ne peuvent être produites sans une certaine résonnance de la voix.

Chaque articulation insonore a sa correspondante résonnante.

On admet encore d'autres appellations selon les organes qui servent à produire chaque articulation; ainsi, on appelle *labiales*, les consonnes **p**, **b**, **m**, les lèvres jouant le principal rôle dans leur prononciation.

J'ai dit que l'articulation est le résultat de la résistance opposée par les organes de la parole à l'expulsion du souffle.

Or, une des consonnes qui caractérise le plus cette résistance, est la lettre **p**.

C'est par elle que je commencerai cette étude.

Pour obtenir cette articulation, il faut, après avoir respiré, accumuler contre les lèvres bien fermées une certaine quantité d'air qu'on ne laissera pas sortir par les fosses nasales, en évitant en même temps de gonfler les joues; au moment où les lèvres, cédant à cette vigoureuse poussée, se détacheront par une sorte d'explosion indispensable à toute consonne, la lettre **p** se fera entendre nette et pure. C'est une *labiale insonore*.

Sans rien changer au mécanisme précédent, et si, avant de laisser entrouvrir les lèvres, vous

essayez de former un son, le larynx fera entendre une sorte de bruit sourd, la pression des lèvres s'amollira, et, en les détachant alors, vous obtiendrez la consonne **b** parfaitement exacte. C'est une *labiale résonnante.*

Pour les deux consonnes précédentes, les lèvres sont l'agent principal de la prononciation.

Il en est de même de la lettre **m**, qui est formée aussi par la pression des lèvres avec cette différence que le bruit de la voix, dont j'ai parlé ci-dessus, doit se faire entendre par les fosses nasales ; au moment où il se produit, il suffit d'entr'ouvrir les lèvres pour obtenir l'articulation exacte de la lettre **m**.

C'est une *labiale résonnante.*

REMARQUE

On observera que, pour l'articulation de la lettre **p**, le souffle est entièrement concentré dans la bouche, fermée en avant par les lèvres, en arrière par le voile du palais (luette) et lancé directement sur les lèvres ; celles-ci, au moment de leur séparation, sont comme poussées *en avant.*

Pour la consonne **b**, la concentration de l'air est moins complète, puisque la voix peut résonner dans une certaine mesure ; en conséquence, la résistance opposée par les lèvres est moins forte et la poussée d'air *en avant* est très amoindrie.

Pour la lettre **m**, la plus grande partie du souffle s'échappant par les fosses nasales, il en reste extrêmement peu au-devant des lèvres, mais assez cependant pour qu'au moment de leur séparation il y ait une légère explosion produite à la fois par la petite quantité d'air restant dans la bouche et la pression des lèvres l'une contre l'autre ; mais le mouvement de séparation est ici, *complètement vertical.*

Une des consonnes qui, bien que d'un mécanisme tout différent de celles dont je viens de m'occuper, caractérise néanmoins d'une manière complète la résistance des organes de la parole et l'émission de la voix est la consonne **t**.

Pour l'obtenir, il faut appuyer fortement le bout de la langue derrière les incisives, de manière à intercepter complètement le passage de l'air en avant et sur les côtés de la langue, lesquels doivent être appuyés au palais ; lorsque, détachant subitement par explosion la pointe de la langue, vous donnerez à l'air un libre accès, la consonne **t** s'articulera dans toute son intégrité.

Remarquez qu'ici, comme pour la consonne **p**, l'air tendant à s'échapper pousse la langue, c'est-à-dire l'obstacle, *en avant.* C'est une *linguo-dentale, insonore.*

L'analogie nous conduit à la consonne **d**. Si, après avoir placé les organes comme pour prononcer le **t**, vous faites entendre le murmure sourd dont j'ai parlé, la résistance de la langue diminue sensiblement ; celle-ci se retire légèrement des dents, l'air est concentré dans la bouche avec moins de force, et si, sans interrompre le bruit de la voix, vous laissez la langue céder à la pression de l'air, la consonne *d* s'articule distinctement. Ici, la poussée d'air *en avant est beaucoup moins sensible sur la pointe de la langue.* C'est une *linguo-dentale résonnante.*

Après avoir fait entendre la lettre **d**, nous sommes conduits à nous occuper de la lettre **n**, dont le principal agent de prononciation est encore la pointe de la langue.

Pour celle-ci, après avoir placé les organes dans la position ci-dessus indiquée pour l'articulation de la lettre **d**, la langue un peu plus en arrière cependant, laissez résonner librement l'air dans les fosses nasales, et à ce moment la résistance de la langue à la poussée d'air disparaîtra presque complètement, et l'appui de la langue sur la partie antérieure du palais, en se détachant, suffira pour faire entendre la lettre **n**, parfaitement articulée. C'est une *linguo-palatale résonnante.*

Observer ici, comme pour les trois consonnes précédentes, que pour la lettre **t**, consonne insonore, le mouvement de séparation est poussé en avant par le souffle ; que pour la lettre **d** ce mouvement en avant est considérablement amoindri et qu'il est complètement vertical pour la lettre **n**.

L'articulation de la consonne précédente nous conduit, comme on va le voir, à la lettre **l** ; de l'une

à l'autre il n'y a qu'une modification légère. Pour obtenir cette nouvelle articulation, il faut, de même que pour la lettre **n**, appuyer la pointe de la langue à la partie antérieure du palais, mais en laissant sur les côtés un espace libre qui permette la circulation d'une certaine quantité d'air; dans cette position, faites résonner la voix dans la bouche et, détachant avec élan la langue du palais, vous obtiendrez l'articulation de la lettre **l**.

La poussée d'air en avant sur la langue est ici presque nulle. La langue, après avoir appuyé fortement sur le palais, se détache *vivement et perpendiculairement*.

On vient de voir que les quatre consonnes précédentes s'obtiennent par un mouvement de la pointe de la langue. Ces consonnes nous serviront à leur tour, et dans leur ensemble, de préparation pour une autre qui exige de la pointe de la langue une action beaucoup plus prononcée.

C'est une des articulations les plus difficiles de la langue française.

Je veux parler de la consonne **r**.

Il est on ne peut plus difficile de donner par écrit l'idée de cette articulation aux personnes qui n'en possèdent pas le principe, et je pense même que, sans le secours d'un maître expérimenté, il serait presque impossible de l'obtenir correctement. Cependant, il n'est pas indifférent, même pour les personnes qui peuvent avoir un bon exemple sous les yeux, d'analyser le mécanisme de cette consonne, afin de se rendre compte des moyens employés et de donner ainsi de la sûreté à leur exécution. Il arrive aussi parfois que le raisonnement amène des résultats que l'on n'obtiendrait pas par l'imitation seulement. La consonne **r** est le résultat d'un battement redoublé et élastique de la pointe de la langue sur la partie antérieure du palais.

Une petite expérience en peut donner une idée à peu près exacte.

Taillez un petit morceau de papier d'un centimètre de largeur sur 3 ou 4 de longueur; mouillez-le entièrement et collez l'une de ses extrémités sur la langue, en laissant flotter le bout le plus long en dehors de la bouche, puis rapprochez un peu les lèvres et soufflez; vous communiquerez ainsi au papier un tremblement, une vibration, qui représentera exactement le mouvement que doit faire la pointe de la langue sous l'influence de la poussée du souffle pour produire le roulement de la lettre **r**.

Mais ce mouvement n'est pas facile à exécuter; il faut pour cela que la pointe de la langue, de même que la feuille de papier, soit maintenue pour ainsi dire flottante dans la bouche, appuyée par les côtés sur les canines. Dans cette position, lancer une forte quantité d'air, en cherchant à opposer, à sa sortie, la pointe de la langue très légèrement relevée. Si par ce moyen l'on arrive à communiquer à la pointe de la langue une certaine oscillation, il ne suffit plus que d'y joindre la résonnance de la voix pour obtenir l'articulation de l'**r**.

Mais ce moyen ne donne pas toujours le résultat cherché.

Il faut alors exercer l'élasticité de la pointe de la langue par les moyens suivants :

Prononcez vigoureusement la syllabe *te* et joignez-y, sans interruption, la syllabe *de*, mais en donnant à la première une plus grande force qu'à la seconde et beaucoup moins de durée; répétez cet exercice un grand nombre de fois sans interruption.

Cet exercice pourrait être noté musicalement de la manière suivante :



La consonne **t**, après avoir servi à lancer la pointe de la langue en avant, est remplacée par la lettre **d**, qui la ramène vivement en arrière et favorise le mouvement oscillatoire dont nous avons donné l'idée par la petite feuille de papier.

Cet exercice doit être fait d'abord dans un mouvement modéré, puis pressé graduellement, jusqu'à prononcer pour ainsi dire en même temps les syllabes *te de*. Cette dernière condition est indispensable, car la prononciation exacte, distincte, mais séparée des deux syllabes, ne donnerait jamais à la langue l'élan nécessaire pour obtenir une vibration par sa pointe.

Lorsque l'élève fait entendre trop séparément les deux syllabes *te de*, on peut encore changer cette dernière en *le*, de cette manière :



ou bien encore :



ou encore :



toujours en réunissant et serrant le plus possible les articulations *te le de — te de le.*

On peut aussi combiner avec les trois syllabes qui précèdent la syllabe *ne*, de cette manière : *te ne le*, ou bien encore : *te ne le de*, *te de le ne*, toujours en commençant par un mouvement modéré et augmentant graduellement de vitesse, en serrant les unes contre les autres toutes ces articulations, de manière à donner au battement de la pointe de la langue une grande rapidité.

On a vu que les exercices précédents commencent toujours par la syllabe *te.* Lorsque l'élève a obtenu par ces moyens un résultat satisfaisant, on peut reprendre les mêmes exercices en substituant à cette première syllabe les syllabes *be*, *que de fe*, *gue pe ve*, puis l'exercer à prononcer les mots suivants : travail (*te-da-vail*), braver (*be-da-ver*), craquer (*que-da-quer*), frapper (*fe-da-per*), graver (*gue-da-ver*), presser (*pe-des-ser*), vrille (*ve-dille*), et une grande quantité d'autres mots, dans le même genre. Mais là ne se borne pas encore la difficulté. Il faut encore arriver à prononcer la lettre *r*, lorsqu'elle se présente au commencement et à la fin des mots, sans être précédée d'une autre articulation, comme dans les mots : *rateau*, *repos*, *rideau*, *rose*, *rue*, puis dans *rare, rire, aurore, rural,* et enfin dans *art*, *fleur*, *soupir*, *or, par*.

Pour la première de ces trois catégories, il faut faire précéder l'*r* de la voyelle *e* et prononcer *e-da-teau* pour *rateau*, *e-de-pos* pour *repos*, *e-di-deau* pour *rideau*, *e-dose* pour *rose*, *e-due* pour *rue.*

Pour la seconde catégorie, on prononcera *e-da-de* pour *rare*, *e-di-de* pour *rire*, *au-do-de* pour *aurore*, *e-du-dal* pour *rural.* Ici la voyelle, qui précède l'*r* qui est dans le corps du mot, joue le rôle de l'*e* dans la catégorie précédente.

Enfin, pour les mots de la troisième, on prononcera *a-de* pour *art*, *fleu-de* pour *fleur*, *soupi-de* pour *soupir*, *o-de* pour *or*, *pu-de* pour *pur* ; il est bien entendu que la consonne *d*, substituée momentanément à la lettre *r*, devra être prononcée toujours avec une grande rapidité, de manière à développer toujours l'élasticité de la pointe de la langue.

La ténacité, la persévérance la plus absolue dans ces exercices peuvent seules conduire à un résultat satisfaisant.

La consonne **r** est une *linguo-palatale résonnante.*

L'examen des quatre consonnes précédentes, qui ont entr'elles une inséparable corrélation, nous a éloigné momentanément de la classification par consonnes insonores et résonnantes.

J'y reviens par la lettre **k** ou **q**. Celle-ci s'obtient en appuyant l'arrière de la langue au voile du palais, fermant ainsi complètement le passage de la colonne d'air.

Au moment où ces deux organes, cèdant à une forte poussée en avant, font explosion, l'articulation se forme très nette.

C'est une *linguo palatale insonore.*

La correspondante est le **g**, prononcé comme dans *langue.*

Il s'obtient comme le précédent, en interceptant le passage de l'air au moyen de la réunion du

voile du palais à la partie postérieure de la langue, mais en laissant entendre une légère sonorité qui adoucit la pression et diminue considérablement la *poussée d'air en avant.*

Suivant toujours le principe de l'analogie, nous nous occuperons de l'articulation du *gne,* prononcé comme dans *campagne.*

Lorsque nous avons placé la langue et le voile du palais, comme il vient d'être dit pour articuler le *gue*, si, avant d'abandonner la pression des deux organes, nous laissons l'air prendre la direction des fosses nasales, le voile du palais et la langue restent adhérents, mais avec beaucoup moins de force, et, en les séparant *verticalement*, on obtient la prononciation de la syllabe *gne.*

Cette articulation, que les Français et les Italiens connaissent fort bien, a une relation intime avec la prononciation de l'*i*, suivi de *e i — e*, avec cette différence que pour le *gne* tout l'air circule par le nez, ce qui n'a pas lieu pour la prononciation de *i*, *e*, et que l'articulation est déterminée par la séparation légèrement explosive du voile du palais et de la partie postérieure de la langue.

C'est une *linguo-palatale résonnante.*

Le **c** ou **s** dur, comme dans *souci*, s'obtient presque sans déranger la langue qui doit prendre un point d'appui des deux côtés sur les canines supérieures, le bout étant maintenu libre pour laisser passer par une très petite ouverture un soufflement.

C'est une sifflante sonore.

Sans rien changer à son mécanisme, mais en y ajoutant la sonorité de la voix, on obtient le *z* ou *s* doux qui lui correspond, comme dans *zèbre*, *asile.*

C'est une *sifflante résonnante.*

La lettre **f** s'obtient par l'appui avec mollesse de la lèvre inférieure sur les dents supérieures en soufflant ; le léger passage de l'air laisse entendre distinctement la lettre *f.*

C'est une *labio-dentale insonore.*

Par le même mécanisme, en laissant entendre légèrement la sonorité de la voix, la consonne *v*, qui est sa correspondante se produit exactement.

C'est une *labio-dentale résonnante.*

L'articulation du **ch** (*chant*) s'obtient en appuyant la langue des deux côtés au palais sans qu'elle touche les dents, et en laissant au milieu un passage assez large. Il faut alors souffler fortement pour obtenir cette articulation ; en général on avance un peu les lèvres, mais ce mouvement n'est pas essentiel à la production de l'articulation.

C'est une *linguo-palatale insonore.*

La correspondante est le **g** ou **j** (*genou*, *joujou*) qui s'obtient en ajoutant au mécanisme précédent le léger bruit de la voix.

C'est une *linguo-palatale résonnante.*

La lettre **h** n'est qu'une poussée d'air expiratoire. Il est inutile de décrire le mécanisme de la lettre **x** qui est composée de *k* et d'*s* dur.

La connaissance exacte du mécanisme propre à chaque articulation conduit évidemment à corriger les défauts naturels ou acquis, et, lorsque ceux-ci sont le résultat d'une vicieuse conformation, à les amoindrir autant que possible.

Les défauts les plus ordinaires se rencontrent sur le *ch* et le *j*, qui souvent sortent sur un côté de la bouche, entre les dents et les joues qu'il faut, dans ce cas, comprimer assez complètement contre les mâchoires pour qu'aucune parcelle d'air n'y puisse passer, et, dans cette position, se reporter aux principes relatifs à cette consonne. Les lettres, *c*, *s* et *z* sont souvent entachées de blaisement, ce qui vient de l'avancement de la langue sur les dents et même quelquefois en dehors. Il faut exiger, dans ce cas, que la langue reste derrière les dents, sans les toucher. On rencontre, du reste, toutes sortes de défauts et, pour les corriger, il faut toujours en revenir à l'étude attentive et intelligente du mécanisme particulier à chaque consonne.

Toutes les articulations peuvent être obtenues dans tous les degrés de force et de douceur : et je rappellerai ici ce que j'ai dit en commençant cette étude : l'articulation est un obstacle opposé par les

organes de la parole à l'expulsion de l'air. Le degré de la résistance, la suspension plus ou moins longue de l'éclosion de la voyelle qui suit l'articulation, les mille nuances qu'on peut lui donner, sans rien déranger à la pureté de son mécanisme, sont un des principaux et un des plus puissants moyens d'expression dans le chant.

Il est donc indispensable de bien connaître le mécanisme de chaque articulation, afin d'en tirer tous les effets que peut désirer un artiste doué de sensibilité.

DE LA RESPIRATION, CONSIDÉRÉE GRAMMATICALEMENT, AU POINT DE VUE DE LA DÉCLAMATION LYRIQUE.

Bien respirer, aussi bien au point de vue grammatical et déclamatoire qu'au point de vue mélodique, c'est bien ponctuer.

Le chanteur qui connaît parfaitement sa langue aura donc un avantage réel sur celui dont l'instruction laisse à désirer sous ce rapport. Nous ne saurions trop engager les élèves qui sont dans ce cas à se mettre bravement à l'étude, comme des enfants, afin de combler cette regrettable lacune.

S'il était possible d'adjoindre aux études musicales du Conservatoire un cours d'enseignement primaire à l'usage des élèves de chant et de déclamation lyrique, je suis convaincu que certains l'accepteraient avec reconnaissance et qu'il en résulterait des avantages fort appréciables. La nature de ce livre ne comporte pas une étude complète de la langue française, mais nous pouvons donner à l'élève des notions élémentaires qui lui éviteront beaucoup de fautes de diction et pourront éveiller son attention sur des choses auxquelles il n'aurait pas songé tout d'abord.

On peut respirer après chaque signe de ponctuation. On peut aussi le faire après chaque membre de phrase formant sinon un sens complet, au moins un fragment dont les mots ne soient pas rigoureusement dépendants des précédents ou des suivants.

Faut-il dire qu'on ne doit jamais respirer entre les syllabes d'un même mot?

C'est une faute si grossière que je ne crois pas nécessaire d'insister.

On ne respirera jamais entre deux mots unis par une liaison comme *doux ami*.

On ne doit jamais respirer après l'article, qu'il soit simple ou contracté.

Exemple : *Le piano, au père, aux arbres.*

L'adjectif, quelle que soit sa nature, ne sera jamais séparé du nom par une respiration.

Exemples : *Bon père, mère aimable, ma femme, leurs filles, ce prince, ces enfants, un homme, cent femmes, premier jour, vingtième année, chaque homme, certaines choses*, etc.

Les adjectifs ne seront jamais séparés de leur *comparatif.*

Exemples : *Aussi aimable, plus jolie, moins belle.*

Ni des adverbes *très, fort, bien.*

Exemples : *Fort laide, très beau, bien gentille.*

On ne respirera pas entre le verbe et les *adjectifs comparatifs* meilleur, moindre, pire.

Exemple : *Il est meilleur, elle est pire,* etc.

Les pronoms personnels ne seront jamais séparés du verbe par une respiration.

Exemple : *Je le connais, je leur parle, donnez-leur.*

Exemple : « C'est mon ami, *j'en ai* reçu un service ».

On ne doit pas respirer après le pronom démonstratif *ce;* il est rarement permis de le faire après *celui, celle, ceux, celles, cela, qu'est-ce, est-ce.*

On ne doit l'autoriser que dans des mouvements lents, quand la respiration est tout à fait insuffisante, et avec un grand discernement.

Ne pas respirer après les pronoms conjonctifs *qui, que, quoi, dont,* etc.

Exemple : Vous *qui savez;* l'homme *dont je parle.*

On ne respirera pas non plus après les pronoms *on* et *l'on*.

Le pronom *rien* ne doit pas être séparé du verbe par une respiration.

EXEMPLE : Je n'ai *rien dit*, je ne *dis rien*.

Ne pas respirer entre le mot *ce* et un autre pronom conjonctif.

EXEMPLE : *Ce que, ce qui, ce dont*.

On ne respirera pas entre le verbe et le sujet qui se suivent immédiatement.

EXEMPLE : *L'élève chante*, *le maître écoute*, *tu chantes*, *il déclame*.

Quand un verbe a deux sujets, on peut faire exception à la règle ci-dessus.

EXEMPLE : Ma fille et mon fils *chantent*.

On peut respirer avant le mot *chantent*.

Ne pas respirer entre le verbe et l'attribut.

EXEMPLE : L'homme *est méchant*.

Respirer après le mot *est* serait une grosse faute.

Ne pas respirer entre le mot *que* et le pronom dans le mode subjonctif.

EXEMPLE : *Que je* fasse.

Ne pas respirer entre le verbe et l'auxiliaire.

EXEMPLE : *Je suis venu*, *j'ai mangé*.

Non plus entre deux verbes se suivant.

EXEMPLE : *Savoir lire*, *pouvoir chanter*.

On ne doit pas respirer entre le verbe et son complément direct, s'ils se suivent immédiatement.

EXEMPLE : *Joseph aime son frère*.

Ne pas respirer après le mot *aime*.

EXEMPLE : Voici le morceau *que j'ai* chanté.
Faites-lui chanter *ce qui* lui plait.

Ne respirez ni après *que*, ni après *ce qui*.

Ne pas respirer entre le verbe et son complément direct.

EXEMPLE : *Donne-moi ma musique*,

Il me parle,
Il te parle,
Il nous parle,
Il vous parle,
} Ne pas respirer après les mots : *me, te, nous, vous*.

Il vous a parlé,
Je leur parlerai,
Je lui dirai,
} Ne respirer entre aucun de ces mots.

Ne pas respirer après le mot *en*.

On ne doit jamais respirer entre deux mots unis par un trait d'union.

On ne doit pas séparer par une respiration le verbe de l'adverbe.

EXEMPLE : Cet artiste *chante admirablement*.

Ni entre l'adverbe et l'adjectif.

EXEMPLE : Cet enfant *est parfaitement doué*.

On ne séparera jamais par une respiration les locutions : *à tort, a regret, a la hâte, à l'envi, avec sagesse, avec soin, en vain, par hasard, au delà, en deçà, au-dessus, au-dessous, en haut, en bas, à côté, nulle part, plus tôt, dans peu, depuis peu, tout à fait, à tel point, au plus, le plus, le moins, sans doute, point du tout, ne pas, ne point, non pas*.

Ne pas respirer entre la préposition et les nom, pronom ou verbe qui la suivent.

EXEMPLE : Je vous invite *à chanter*,
Aller *à la campagne*,
La musique *de Beethoven*,
Rentrez chez vous, etc.

Ne pas respirer entre les mots formant une locution prépositive comme *à cause de, en raison de*, etc.

On ne doit pas respirer, en général, après une conjonction ni entre les mots formant une locution conjonctive.

EXEMPLE : *Émile et Joseph* chantent bien,
Je crois *que vous travaillez bien*,
Étudiez bien *afin que* votre maître soit content.

(Cette règle n'est pas sans exceptions.)

On peut respirer avant et après toute interjection ou exclamation; mais il n'est pas toujours indispensable de le faire. On peut considérer tout une phrase comme exclamative pour ne respirer qu'à la fin de cette phrase, surtout si le compositeur a traité sa mélodie dans ce sens.

Dans cette phrase de la *Reine de Chypre*:

Ah! qu'un ciel sans nuages.

On ne peut respirer qu'après le mot *nuages*, afin de ne pas couper la mélodie d'une manière ridicule. Quand une phrase est répétée deux fois, on doit respirer avant la seconde et donner à celle-ci une plus grande importance d'expression.

Dans les mouvements très lents on est obligé de fractionner beaucoup les phrases, mais cela peut presque toujours se faire sans blesser la grammaire ni le sens commun. Il est quelquefois permis de respirer entre chaque mot d'une phrase, pour produire un effet de déclamation haletante.

Les compositeurs sont aujourd'hui très soucieux de ces règles constitutives d'une bonne déclamation. Cependant, les phrases musicales sont quelquefois conçues de manière à nécessiter certaines exceptions. Mais il est rare qu'un chanteur habile ne trouve pas moyen de concilier les exigences du souffle et des règles, tout en restant subordonné à la pensée du compositeur.

Dans le cas très rare où ce serait impossible, il faudra songer qu'on est musicien avant d'être chanteur et faire le sacrifice de la règle ; mais cela ne se présente presque jamais.

DE LA RESPIRATION AU POINT DE VUE MÉLODIQUE.

On ne respire pas seulement pour emplir ses poumons d'air. Ainsi que nous l'avons dit au chapitre précédent, la respiration est à la mélodie ce qu'est la ponctuation au discours; elle a pour objet de séparer les phrases les unes des autres, de faire comprendre les divisions et subdivisions qu'elles comportent, afin de donner à chacune l'importance qu'elle doit avoir.

Un élève bon musicien, qui comprend la contexture d'une phrase au double point de vue mélodique et harmonique, respirera d'une manière raisonnée, servira l'idée du compositeur en présentant la phrase dans sa véritable forme ; mais celui dont les études musicales seront insuffisantes, ne consultant pour respirer que le besoin de renouveler sa provision d'air, interprètera la phrase d'une manière boiteuse, ne présentant plus pour l'auditeur qu'un sens vague et souvent dénaturé.

On ne peut que donner ici quelques exemples généraux, en conseillant à l'élève de s'instruire autant que possible dans son art, car c'est le seul moyen d'arriver à une compréhension parfaite de la musique dans tous ses détails, d'en percevoir toutes les finesses, de développer son organisation et de devenir réellement un artiste.

Les phrases musicales sont ordinairement symétriques ; elles procèdent en général par deux, quatre, six, ou huit mesures (on en trouvera aussi de trois mesures), et naturellement chacune peut être séparée par une respiration.

La petite phrase de deux mesures qui suit peut être exécutée dans un mouvement d'andante, en une seule respiration :

Andante

Le fragment de huit mesures qui suit, séparé par une respiration après la quatrième mesure (repos à la dominante), peut être subdivisé en plaçant une respiration après le *sol* de la 2[e] mesure, et une autre après le *ré* de la 6[e] mesure, sans que la forme mélodique en soit altérée, non plus que son harmonie.



Mais les phrases ne sont pas toujours symétriques et, dans ce cas, l'étude attentive de leur contexture est plus importante et plus difficile.

Dans l'exemple suivant la première respiration est placée après le deuxième temps de la troisième mesure, et la seconde avant le *si* naturel de la sixième mesure. Il ne serait pas possible de respirer autrement sans altérer le sens mélodique de ce fragment.



Le mouvement a aussi une grande influence sur la manière de placer les respirations.

Dans un mouvement très lent elles seront forcément plus fréquentes et il sera plus difficile de choisir la place qu'elles devront occuper.

Dans l'exemple suivant, la première et la seconde mesure se répondant, on a pu placer entre elles une respiration, ainsi qu'avant la troisième mesure qui commence un nouveau fragment ; il en est de même pour la respiration placée après le *fa* de la cinquième mesure, mais il a fallu aller jusqu'au *mi* de la septième mesure sans respirer, afin de laisser résoudre le *ré* (7[e] dominante) sur l'*ut* dont il est inséparable.



De ceci on doit tirer la conséquence qu'il est interdit de respirer entre deux notes nécessairement liées entre elles par la résolution obligatoire d'une dissonnance.

Dans un mouvement très rapide il est quelquefois mieux d'unir deux membres de phrase dans une seule respiration.

La seule respiration possible dans l'exemple suivant serait après le *mi* de la quatrième mesure, mais elle donnerait à ce fragment un caractère d'étouffement désagréable.



Certaines phrases sont composées de petits fragments qui, pour être exécutés dans leur vrai sens, nécessitent des respirations fréquentes et très courtes.

La phrase suivante demande une respiration à chaque demi-soupir, indépendamment de celle qui doit être prise après la seconde mesure.



L'exemple suivant présente une phrase de six mesures qui ne peut être divisée par une respiration qu'après l'*ut* de la troisième mesure.



L'exemple suivant composé de trois mesures peut être exécuté d'une seule respiration ; mais on pourrait, à la rigueur, en placer une après la seconde mesure.



En général on respire avant la rentrée d'un motif, mais dans certains cas, il est permis de ne pas le faire. La rentrée du motif est alors d'autant plus piquante qu'elle n'est pas attendue; néanmoins il faut être sobre de cet effet si l'on ne veut en détruire le charme par la satiété.

Nous avons dit plus haut que la respiration ne devait pas interrompre la résolution d'une dissonnance ; il est cependant des cas où cela peut produire un bon effet en laissant momentanément désirer la rentrée du motif. Dans l'exemple suivant, on pourra, après avoir ralenti la quatrième mesure, respirer après le fa *dièze* et faire attendre le sol un instant.

De cet effet, comme de beaucoup d'autres, il ne faut pas être prodigue.



Nous avons dit au chapitre III que la respiration doit s'effectuer sans bruit. Il est pourtant inévitable et même nécessaire dans l'exécution de certains passages très dramatiques de déroger à ce principe. La respiration peut alors être suffoquée, haletante, etc., et devient dans ce cas un élément déclamatoire servant à augmenter la puissance de l'expression. Cependant, même au milieu des situations les plus tragiques, le chanteur doit rester assez maître de lui-même pour ne pas érailler sa voix ; il doit invariablement la conserver pure, sous peine de n'être plus... un chanteur.

Il ressort de ces exemples que, pour respirer correctement, il faut être très attentif et assez bon musicien pour se rendre compte de la formation d'une phrase musicale dans tous ses détails.

Cela est d'autant plus délicat aujourd'hui, que dans la musique dramatique les compositeurs se sont beaucoup affranchis des formes symétriques, au moins en apparence, pour se conformer au mouvement scénique et déclamatoire imposé par les exigences théâtrales.

Quelques artistes sont guidés dans cette étude par un instinct naturel qui remplace quelquefois le savoir, mais qui, bien que très appréciable, ne peut donner que des résultats inégaux et incomplets.

LE SENTIMENT. — L'EXPRESSION. — LE STYLE.

Etre affecté profondément, ému, exalté par la lecture, le récit, la représentation ou l'audition d'une œuvre artistique, littéraire ou musicale, c'est avoir du sentiment.

Le rendre avec force, avec douceur, avec enthousiasme, c'est de l'expression. Quoi qu'on en ait dit, celui qui n'a point de sentiment ne peut avoir d'expression, celle-ci étant la conséquence de celui-là.

Le sentiment ne s'imite pas, on l'étudie, on en observe les effets, on déduit de ses observations des principes pour en fixer l'expression, mais à la condition absolue d'avoir senti d'abord.

Quiconque n'a point de sentiment ne sera jamais un artiste; mais il est indispensable que notre sentiment soit analysé, examiné avec intelligence, et que, par cette action réflexe sur soi-même, on en règle les effets pour en rendre l'expression juste et solidement établie.

Sans cette condition, le sentiment est désordonné, l'artiste s'énerve et est exposé à perdre tout l'avantage de ses qualités natives.

C'est cette analyse, cette réglementation des effets inspirés par le sentiment, qui permettent à l'artiste de se posséder complètement, même dans l'expression des situations les plus émouvantes. Le sentiment et l'expression se complètent par le style.

Le style a été défini de bien des façons. On pourrait dire que c'est « la manière d'être de l'expression », manière particulière à chaque individu. Le style est personnel.

Mais pour rendre l'œuvre d'un compositeur dans le style qui lui est propre, il faut, indépendamment d'une correction parfaite, s'imprégner de sa manière, de son individualité, et s'y incarner assez fortement pour qu'elle devienne momentanément la vôtre.

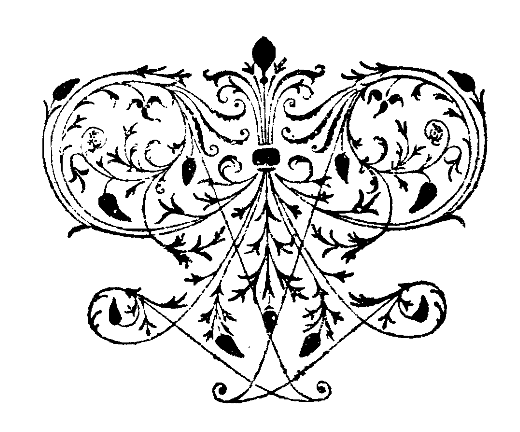
Pour cela, il faut une faculté particulière d'assimilation, une grande sensibilité, de l'imagination et une bonne instruction musicale. Cette dernière condition est indispensable ; sans elle on peut chanter jusqu'à un certain point avec un style particulier, mais celui-ci, n'étant pas toujours d'accord avec la pensée intime du compositeur, peut en dénaturer le sens.

Il me serait facile de citer des artistes, hommes et femmes, d'un talent indiscutable et justement célèbres, qui n'ont jamais chanté qu'avec leur style particulier, quelle que fût la musique qu'ils étaient chargés d'interpréter. C'est là un défaut capital.

Les compositeurs le supportent avec indulgence quand le succès couronne leurs œuvres, mais au fond de leur cœur ils ne le pardonnent pas.

On ne devra jamais oublier que la première condition d'un grand style est la correction parfaite. Si l'on y joint un profond sentiment, bien analysé, bien fixé et fortement exprimé, c'est l'idéal de l'interprétation.

FIN DE LA MÉTHODE



Paris, Imp. E. DUPRÉ, rue du Delta 26.